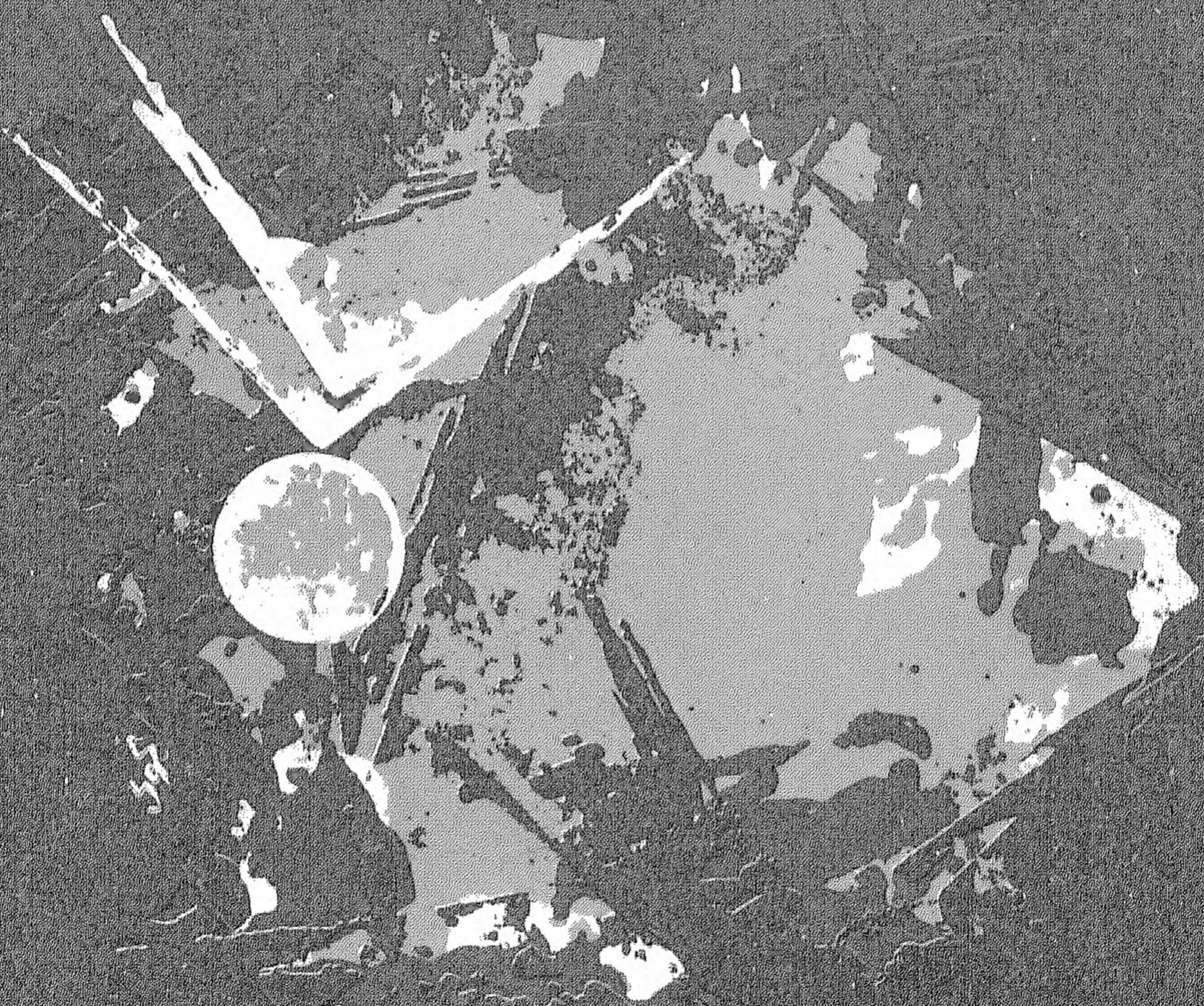


مدخل إلى

فلسفة الدين

ودراسات أخرى



تأليف

فؤاد كامل



المنشأة العربية العامة للطباعة والنشر

مدخل إلى فلسفة الدين

ودراسات أخرى

تأليف
فؤاد كامل



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٨٤

الإخراج الفني : زهور السلام شاكر

تصميم الغلاف : نجوى أنور

أولا : دراسات في الفلسفة

- ١ - الإيمان الفلسفي عند كارل يسبرز
- ٢ - مدخل إلى فلسفة الدين
- ٣ - النفي في مواقف ومخاطباته
- ٤ - موقف د. زكي نجيب محمود من التراث
- ٥ - أزمة العلم في العصر الحديث

١ - الإيمان الفلسفي عند كارل يسبرز*

يتخذ كارل يسبرز - الفيلسوف الوجودي - من الإيمان موقفا وسطا بين أضرابه من الفلاسفة الوجوديين ، فلا هو من المؤمنين المتدينين أمثال كيركجور ومارسل وكارل بارت وأونامونو ، ولا هو من الوجوديين الملاحدة أمثال هيدجر وسارتر . ولهذا يطلق على إيمانه اسم «الإيمان الفلسفي» .

وقد حقت هذه الصفة على إيمانه لأنه يقف من مسلمات الدين موقف الناقد ، إذ يقول في فقرة معبرة من كتابه «المجال الأبدي للفلسفة»^(١) : «إن من أحزان حياتي . . تلك الحياة التي أنفقتها في البحث عن الحقيقة ، إن المناقشة مع رجال الدين كانت تتوقف حيال النقاط الحاسمة ، إذ كانوا يلتزمون الصمت ، أو يغمغمون بعبارة غير مفهومة ، أو يتحدثون عن موضوع آخر ، أو يطلقون حكما قطعيا ، أو ينخرطون في حديث لطيف ، دون أن يعيروا انتباههم حقا لما قاله المرء . . وهم في نهاية التحليل لا يهتمون حقيقة بمناقشة تلك النقاط الحاسمة . ذلك أنهم - من جهة - على يقين من حقيقتهم . . على يقين خفيف ! ومن جهة أخرى يرون أن اهتمامهم بأمثالنا من الأشخاص الذين ركبوا رؤوسهم مضیعة للوقت . والاتصال يتطلب الاصغاء والاجابات الحقيقية ، ويحرم الصمت والهروب من الأسئلة . كما أنه يتطلب فضلا عن هذا كله أن تستمر قضايا الإيمان جميعا في خضوعها للتساؤل والاختيار ، لا من الظاهر فحسب ، بل من الباطن أيضا» .

يريد يسبرز إذن أن يحتفظ للفيلسوف باستقلاله ازاء الدين ، كما يريد ألا يقف عاجزا أمام تلك المسائل الحرجة التي يقف حيالها اللاهوتيون صامتين ، بل إن واجب الفيلسوف أن يمضي دائما في التساؤل ، وأن يضع المسلمات جميعا موضع الاختبار والفحص الدقيق .

المجلة - السنة السابعة - العدد ٨٤ - ديسمبر ١٩٦٣

The Perennial Scope of Philosophy, tr. by R. Manheim, New York, 1949, p.72. (١)

ذلك أن يسبرز رغم اقتناعه بأن الحقيقة واحدة لأنها تضرب بجذورها في التعالي ، فإنه مقتنع أيضا بأن اقترابنا من الحقيقة ينبغي أن يتخذ دائما صورة الحركة المستمرة ، وأن يكون تاريخي الطابع ، مما يؤكد دور الفرد «الممتاز» و «الاستثنائي» و «الفريد» . والعلامة المميزة لهذا «الاستثنائي» أنه يجد نفسه خاضعا لنداء مطلق لا يستطيع أن يبرهن عليه يرهانا موضوعيا . فالحقيقة العلمية تظل صحيحة سواء قبلناها أم رفضناها ، لأننا لا نمتلكها عن طريق الولاء ، بل بواسطة عملية عقلية للتحقق من صدقها ، وهي عملية يستطيع أى عقل آخر ، من ناحية المبدأ على الأقل - أن يقوم بها . أما الحقيقة الفلسفية فإننا ننسبها إلى أنفسنا حين نكون مخلصين لها ، أوفياء لما توجهه إلينا من نداء مطلق غير مشروط . غير أن تلبية هذا النداء ليس معناه ازدراء الحقيقة العلمية أو المعايير الأخلاقية الشائعة ، بل معناها أن الفيلسوف مدفوع إلى أن يتجاوز هذه الحقيقة وتلك المعايير وهو يدرك إدراكا أليما أنه قد يكون مخطئا في هذا التجاوز . ولما كان من الممكن أن يلحق به الاضطهاد سواء أكان مخطئا أم مصيبا ، فإن الاضطهاد لا يعنى في حد ذاته أن دعوته صحيحة . فالفلاسفة والرواد الروحيون يلقون الاضطهاد دائما على أيدي رجال يعتقدون أنهم (أى هؤلاء الرجال) يدافعون عن النظام والحق الاجتماعى في مواجهة خطر رهيب ، وهم في هذا الدفاع على شىء من الحق ، يتجاهله هؤلاء الفلاسفة والرواد في اندفاعهم نحو تحقيق رسالتهم . وقد يكون من التضليل أن نقسم الإنسانية جماعتين : إحداهما استثنائية والأخرى عادية تقليدية ، فقد ينشب الصراع بين الاستثنائي والمألوف في قلب أى إنسان ، لأن ما من أحد إلا ويشارك في المسئوليات الجماعية ، ومع ذلك فإن كل إنسان يستطيع أن تكون له طريقته الفريدة في الاستجابة للحياة ، بحيث تتضمن هذه الاستجابة قima لا يستطيع أى شخص آخر أن يقدرها حق قدرها^(١) .

وعلى هذا ، فإنه ينبغي أن يوازن السعى الفردى مبدأ آخر يطلق عليه يسبرز اسم «السلطة» والسلطة لا تفرض نفسها عن طريق الإقناع العقلى فحسب ، بل عن طريق القوانين والنظم والمؤسسات . وقد يصطدم بها الفيلسوف ويثور على قوتها القاهرة ، غير أن هذه الثورة ينبغي أن تكون موجهة لإعادة تشكيل القوانين والنظم ، لا إلى القضاء عليها قضاء مبرما . ويمكن أن تقاس شريعة السلطة بمدى انتفاء الأفراد إليها انتفاء باطنيا حرا ، وبأنها لا تلجأ للمحافظة على نفسها إلى القهر والتهديد . والاختيار الحقيقى للسلطة هو مدى قيامها على «المتعالى» ، أو بمعنى آخر ، استنادها على الحب وسعادة المحكومين .

(١) David E . Roberts, Existentialism and Religious Belief, New York, Oxford University Press, 1959, p. 257.

وثمة قطبان ينتقل بينهما يسبرز في بحثه عن الحقيقة ، وأعنى بهما الإيمان اللامشروط والانفتاح Openness . وينشأ التعصب حين يحاول الإيمان اللامشروط أن يؤسس نفسه على حقيقة موضوعية يسلم بها الجميع . ففي هذا الموقف الذي يسميه يسبرز «بالكثلكة» يُنظر إلى الحق باعتباره ساكنا (استاتيكية) نهائيا ، وبأنه ملك مقصور على جماعة معينة ، بينما الحقيقة الوجودية لا يمكن أن تأتي إلى أحد على هذا النحو ، وإنما تأتي باعتبارها (حقيقة) بالنسبة «لى» . وعلى هذا فمن التناقض أن يحاول المرء إرغام شخص آخر على التسليم بالحقيقة على أساس من العقيدة أو البرهان أو بآية وسيلة غير وجودية . وإذا أقدمت السلطة على مثل هذه المحاولة فإنها تنسى دورها الحقيقي وتتحول إلى طغيان . وحين يدعى الإنسان الفاني أنه قد امتلك حقيقة نهائية ، فإنه ينسى أن الله يتعالى على الظواهر التاريخية جميعا والتي من خلالها يكشف عن نفسه .

ويقتضى معنى «الانفتاح» أن أتذكر دائما أن إيماني الشخصي ما هو إلا إيمان واحد بين غيره من الإيمانات الكثيرة . وإذا كنت على أهبة الاستعداد للموت في سبيله ، فينبغي ألا يكون ذلك إلا لإقناع الآخرين «في حرية» بحقيقته . فأنا لا أخدم هذا الإيمان حين أقتل الآخرين لأنهم يرفضونه . ولما كان إيماني الخاص لا يمكن أن يفهم إلا من الداخل ، فيلزم عن ذلك أنني لست في مركز قوى يسمح لي بالحكم على إيمان غيري من الناس ، ما دمت أنظر إلى هذا الإيمان من الخارج . بيد أن يسبرز لا يقترح علينا أن ندرس الأديان جميعا دراسة عاطفة لنصل إلى رأى توفيقى بينها يكون أصح منها مجتمعة ، ذلك أن من ينزع إلى التوفيق إن لم يكن مؤمنا بدين من الأديان فإنه يفشل في النفاذ إلى داخل أى منها . وفي اللحظة التي يتنازل فيها عن التزامه بدين معين في سبيل مزيج عقلى أو انتقائى ، فإن «ماهية الدين الكلية» المزعومة التي يتوصل إليها لن تكون سوى طائفة جديدة تضاف إلى سائر الطوائف الأخرى .

فلا مفر إذن من صفة الجزئية التاريخية . والإيمان مطلق نسبي دائما : فهو مطلق من حيث أنه لا مشروط ، وهو نسبي لأنه فردى تاريخي . والوسيلة الوحيدة لمواجهة هذا الموقف هو أن يسعى المرء سعيا متواصلا في سبيل الاتصال Communication . فأن يتجرد المرء من كل إيمان ليس انفتاحا ، بل خواء وفراغا . أما الاستعداد للاتصال فمعناه أنني قد أجد في نظرة غريبة عنى تجليا لله لم أكن أراه . ومع ذلك فإن «يسبرز» يدرك أن الحل المثالى مستحيل . واليوم يواجه أيديولوجيات قد حلت محل الأديان ، وأخذت تنشر نظرياتها وتتصارع للاستيلاء على عقول الناس وأرواحهم بوسائل أبعد ما تكون عن الاتصال الحقيقي القائم على الحب والكرامة الإنسانية والحرية الروحية .

وهكذا تتخذ جهود يسبرز للوصول إلى الإيمان الفلسفى صورة «ديالكتيك»

طرفاها التحدى والخضوع . وهو في هذه الجهود يمارس حريته في التساؤل والشك ممارسة كاملة .

والخطوة الأولى هي دائما تحقيق الاستقلال التام . فالشخص الذى تعلم أن يثق بنفسه هو وحده الذى يستطيع أن يؤمن بأن «المتعالى» موضع الثقة . وما من شخص أمين صادق مع نفسه إلا وتدفعه مأساة الحياة إلى التمرد على الوجود . وحين ينبذ الحلول الزائفة يجد أنه لا علاج للشر والعذاب والخطيئة إلا ما يحققه الانسان عن طريق حريته . وإذا كان من الممكن أن نجعل الحياة جديرة بأن نحياها فلن يكون ذلك باصطناع نوع من العزاء الدينى أو الفلسفى يجعل هذه المأساة تبدو لنا غير حقيقية ، وإنما يكون بأن نصبح نحن أنفسنا شيئا نستطيع أن نؤكد على الرغم من موقف الإنسان الضعيف القابل للكسر . فهناك إذن شيء من الحقيقة فى الإلحاد ، إذ ينبغى أن أصحح إجابتي الخاصة بدلا من أن أنتظر صدور الإجابة عن التقاليد أو المجتمع أو الدين . فهو يمتدح فى الملحد حين يتخذ هذا الموقف - أمانته وإخلاصه وصدقه مع نفسه . ولكنه يضيف إلى ذلك أن الإصرار على الصدق وسيلة حقيقية للمثول فى حضرة الله حتى ولو كان الفرد باعتباره ملحدا - لا يدري ما هو فاعل .

وفى الجانب الآخر من التحدى يقوم نوع من الخضوع أقرب إلى القوة منه إلى الضعف . ذلك أننا من خلال إحساسنا بالحق والعدالة الذى يدفعنا إلى أن نصرخ مجتمعين فى وجه هذا العالم بما فيه من باطل وظلم ، نتصل بإله عادل حق . كما أننا حين نوجه إلى الله أشد الأسئلة إحراجا نسعى إليه . ورفضنا للتصورات التقليدية عن الله لأنها لا تثبت للنقد ، نعبر عن حاجتنا إلى الاتصال به اتصالا حقيقيا . . . وحينئذ ندرك أننا لا نستطيع أن نتحدى الله إلا لأنه منحنا القوة على أن نفعل ذلك . وحين يتقبل الملحد هذه الهبة ويمارسها ، فإنه يتقبل الله دون أن يدري . وما أن نؤكد مصدر هذه الحرية التى تمكننا من التمرد والشك ووضع أجوبتنا الخاصة عن الحياة ، نكون على استعداد لمواجهة الواجبات والآلام التى تفرض علينا .

ومن ثم يتبين لنا أن الإلحاد - من وجهة نظر يسبرز - ظاهرة معقدة ليس من المستحسن أن نرفضها جملة وتفصيلا . فهناك على الأقل مواقف ثلاثة مختلفة يمكن أن توضع تحت عنوان الإلحاد : الموقف الأول يسعى إلى الاكتفاء بالعالم الذى نعيش فيه ، بدلا من ممارسة الحرية للوصول إلى الذات الحقيقية فإن الملحد يمارسها لبلوغ غايات دنيوية كالمتعة أو الجاه أو السلطان ! وهذا السلوك الإلحادى لا نجده لدى هؤلاء الذين ينكرون وجود الله عن وعى فحسب ، بل بين من يعتبرون أنفسهم من رجال الدين أو المتدينين ؛ والموقف الثانى هو العدمية ، وتمتاز عن الموقف الأول بأنها تصر على ممارسة الحرية ولكنها تنظر إلى الحرية نظرتها إلى الحياة كلها ، على أنها عبث لا طائل وراءه ؛ والموقف الإلحادى الثالث - الذى قد يختلط

أحياناً بالموقف الثانى - هو فى حقيقة أمره احتجاج دينى يؤكد عن طريق غير مباشر علو الله وتشوف الإنسان إلى الحق والعدل والمعنى .

ويتجنب «يسبرز» استخدام كلمة «الله»^(١) لما تنطوى عليه من ارتباطات دينية ، ويستخدم بدلاً منها كلمة «الشامل» أو «المحيط» Das Umgreifende مطبقاً إياها على سبعة آفاق مختلفة نستطيع أن نستشرف من أى واحد منها على الواقع كله . وهذه الآفاق السبعة هى :

١ - الوجود التجريبي (الآنية Dasein) ،

٢ - الوعي بوجه عام (Bewurstein Uberhaupt)

٣ - العقل الخلاق (Geist) ،

٤ - الوجود الماهوى (Existenz) ،

٥ - العقل (Vernunft) ،

٦ - العالم .

٧ - العلو .

وكل شى يمكن أن يقع داخل أفق من تلك الآفاق ، فمن الممكن أن أكون داخلاً ضمن العالم ، أو أن يكون العالم داخلاً ضمنى . غير أن «الشامل» نفسه يتجاوز أى منظور مغلق . وإذا كان «الوجود ذاته» Being itself أو «الشامل» يمسك كل أحوال الواقع بعضها إلى البعض الآخر ، فإننا لا نستطيع أن نصل أبداً إلى منظور موحد لنرى منه كيف يتم هذا . و«الشامل» يتجلى لنا خلال منظورات موحدة متعددة ، غير أن الوحدة الكاملة - أو الله كما هو فى ماهيته كما يقول بعض اللاهوتيين - تتعالى علينا باستمرار . ومعنى هذا أن «الشامل» يند عن كل وصف أو تعبير . وفى هذا يشبه موقف يسبرز موقف أفلوطين .

ويؤدى بنا هذا إلى الحديث عن العلاقة بين الفلسفة والدين من وجهة نظر يسبرز . إذ يرى أنه لما كان كل منهما يعالج الحياة بأكملها ، ويتعرض للأجابة على الأسئلة الحاسمة فى حياتنا ، فإن العلاقة بينهما قد تنازعها التباغض والود على مر الأجيال والعصور . وما كانت الفلسفة لتبقى طويلاً باعتبارها نشاطاً حيويّاً يبذله الإنسان ، لو لم يدرب الدين الناس - منذ طفولتهم - على توجيه حياتهم نحو المتعالى . ولهذا فإنه يعارض المحاولات التى يبذلها

(١) استخدمنا هذه الكلمة فى الفقرات السابقة حتى لا يقع القارئ فى الخلط والاضطراب .

البعض لتخفيف حدة التوتر بين الفلسفة والدين على أساس توزيع الاختصاصات - معارضة شديدة . وهو ليس على استعداد - كما يفعل بعض الفلاسفة - للتخلي عن وسائل الإيمان والالتزام المطلق للدين بحجة أن معالجة مثل هذه المسائل خليقة بأن تنال من صرامة المناهج التي يأخذ بها الفيلسوف نفسه حين يتصدى للبحث . فلا بد للفلسفة من أن تقوم على إيمانها الخاص ، وألا تقبل الخضوع للنقل أو لسلطة الكنيسة . فهو يرفض النقل لأنه محاولة لإحالة شيء ينبغي أن يبقى فردياً ووجودياً إلى شيء مباشر وموضوعي ، وملزم بصورة كلية شاملة . وليس معنى ذلك أنه ينكر أن الوحي قد حدث تاريخياً ، وإنما ما ينكره هو أن تكون هذه الشفرة^(١) الجزئية هي «المتعالى» في الوقت نفسه . كما ينكر أيضاً أن يكون من الممكن امتلاك الحقيقة الدينية بمجرد التسليم بالمعتقدات الدينية ، لأن الحقيقة الدينية لا تنتقل من جيل إلى جيل أو من فرد إلى آخر كما تنتقل الحقائق العلمية ، كما أنها لا يمكن أن توضع في مذهب عقلي منظم . وبينما تثبت المسيحية على شفرة واحدة باعتبارها نهائية ، فإن من واجب الفلسفة أن ترى كيف تشير الشفرات جميعها إلى الله . وهكذا يستطيع الفيلسوف ، في نظر يسبرز - أن يظل أشد إخلاصاً لتعالى الله من رجل الدين ، لأن هذا الأخير يريد أن يجسد الله دائماً في شيء متناه ، وعلى حين تعتقد المسيحية أنها تمتلك يقيناً لا سبيل إلى الشك فيه ، تصر الفلسفة على الشك في كل شيء .

وهكذا يجد يسبرز نفسه مرة أخرى حائراً بين «الانفتاح» واتخاذ القرار ، فلكي يحتفظ بتكامله الفلسفي يجب أن يبقى بعيداً عن الاعتقاد الديني ، ومع ذلك فلكي يكون مفتوحاً

(١) يعتقد يسبرز أن الحوادث المتناهية المأوفة يمكن أن تشير إلى ما وراءها بصورة رمزية ، وهذا ما يعنيه بكلمة «شفرة» غير أن ينبغي فك رموز الشفرة ، ومفتاح الشفرة ليس شكلاً موضوعياً من أشكال المعرفة ، بل يقتضى الأمر قراراً حاسماً من الإنسان كله للأجابة على الرسالة الصادرة عن «المتعالى» ؛ إذ لا بد أن تكون ثمة صلة بين المتعالى وبين العالم .

وتختلف «الشفرة» عن الرموز المستخدمة في العلم من حيث أننا لا نستطيع التحقق من صدقها مادام ما تشير إليه يتجاوز كل معرفة . وعلى هذا فإن خير لغة للتعبير عن العلاقة بين الإنسان والمتعالى هي الأسطورة الدينية .

ولا بد أولاً من أن يستجيب الإنسان للشفرة ، إذا أنه من الممكن أن يتخذ مواقف يقاوم بها الشفرة ، ويقطع عليها كل طريق ، وذلك حين يظل سجيناً في هذا العالم ، أو حين يجعل النظرة العقلية هي المحك الوحيد للحقيقة ، أو قد يسقط في نسبة لا ترى شيئاً لا مشروطاً أو مطلقاً . والاستجابة للمتعالى تتطلب الالتزام الشخصي والتسليم بحدود المعرفة الموضوعية ، والبحث عن الحقيقة باعتبارها «حقيقتي أنا» .

بيد أن يسبرز يرى أن الإخلاص الحقيقي يقتضى منا أن نترك شفرة إلى أخرى ، لأن الشفرة تعكس الطريقة التي يتغير بها الوجود في علاقته بالأبدى . وعلى ذلك يكون من العسير علينا التوفيق بين هذا الموقف ورأيه القائل بأن الشفرة تتضمن في ذاتها معيار صدقها . إذ كيف يمكن أن نقول أنه لا وجود لشفرة نهائية إذا لم نضع معياراً يكون هو نفسه مغايراً للشفرة لنحكم به على حقيقة الأساطير والرموز ؟

حقاً ومستعداً للاتصال يحتاج إلى أن يكون قابلاً للتأثر بمثل ذلك الإيمان . ويعترف يسبرز أن الفيلسوف في المجهود الذى يبذله لكى يصل إلى ما هو حق فى التقاليد الدينية جميعاً ، فإنه يصبح عاجزاً عن اعتناق أى منها . ومن ثم ، لا مخرج من هذه الحيرة . والحق أن صراعاً حاداً يدور فى نفس يسبرز بين صورتين من صور الإيمان الوجودى . وحين تفقد الفلسفة أو الدين الطابع الوجودى فإن كليهما ينحدر إلى مستوى الانحلال ، فقد ينساق الفيلسوف بتساؤله اللانهائى إلى الشلل العقلى والروحى المسمى «الحكم المعلق» ، كما قد ينتهى رجل الدين إلى الاعتقاد الآلى الخارجى بالروحى . ومع ذلك فيين الفلسفة والدين - وهما فى أحسن حالاتهما - اختلاف لا سبيل إلى القضاء عليه ، وهو أن الفيلسوف حين يخضع لله فإنما يخضع عن طريق استقلال ذاته وحريتها ، بينما يخضع رجل الدين حرية لنوع من الضمان الفائق على ما هو إنسانى . ويعتقد يسبرز اعتقاداً واضحاً أن المغامرة الفلسفية تكشف عن نوع أسمى من الثقة ، ويكون أقرب إلى الحقيقة أن تضع فى الوقت نفسه طابع الخطر والتأكيد الذى يتسم به المتعالى .

ويحتفظ يسبرز ، وإن يكن ذلك بطريقته الخاصة - ببعض المعتقدات الواردة فى الكتاب المقدس . فهو يعتقد أن الإنسان قد خلق على صورة الله ، كما يعتقد أن الصلاة - بمعناها المصفى لا بذلك المعنى الذى يحاول أن ينظر إلى الله باعتباره كائناً يمكن إقناعه لارضاء شهواتنا الأنانية - يعتقد أن الصلاة هى الطريقة المناسبة التى يستطيع بها الإنسان أن «يفكر» فى الله . فهى علاقة حية مع المتعالى ، تحل محل الحديث عن هذه العلاقة . وهكذا يمكن أن تعنى الصلاة بناء قوة الفرد عن طريق تأمل ينبوع الحرية والقدرة الخلاقة ، وهى حين تنشأ التحول الداخلى ذون انتظار لأية نتائج خارجية ، فإنها تصون العبادة من أن تفسدها الدوافع المختلطة بعضها ببعض الآخر . ويرتبط بهذا النوع من الصلاة الذى يلجأ إليه الفيلسوف فى أوقات المحنة والانعزال اعتقاد يسبرز بأن الألم يمكن أن يكون وسيلة للاتصال بالله ، فهو يرى فى «إرمياء» النبى شيخاً حرم من كل سند أرضى ، وحل به الخراب ، ولكنه يجد مع ذلك أن وجود الله كاف فى حد ذاته . فليس من شك إذن فى أن يسبرز يستجيب للكتاب المقدس ، ولكنه يرى أن من واجب الفيلسوف أن يغوص وراء النص الحرفى للمعتقدات الدينية لكى يعيد للنداء الحى أصالته ونضارته . غير أن بعض الفلاسفة - بدلاً من أن يحاولوا تطهير المعتقد الدينى مما علق به من شوائب ، وقعوا فى خطأ مريع هو محاولة تقويض هذا المعتقد من أساسه .

ويرى يسبرز أن الاعتقاد فى التجسيد يتنافى مع الاعتقاد فى العلو والحرية ، إذ لما كان مركز القيمة فى الفرد لا فى النوع ، فإن واجب الإنسان الأول هو أن يصبح نفسه ، لا أن يكون نسخة من نموذج كلى للإنسانية الكاملة ، لأن معنى ذلك انتهاك المبدأ القائل بأن كل فرد غاية فى ذاته . وأقصى ما يستطيع أن يفعله إنسان هو أن يشير إلى الله ، فما من إنسان

يستطيع أن «يكون» الله . وإذا حدث أن كشف الله عن نفسه في التاريخ ، فلا معنى لأن يُدعى الإنسان إلى اكتشاف طريقه بنفسه وسط ظلمات الحياة ، فما عليه إلا التسليم ! وأن يتلقى من الله - الإنسان ما يقدمه من تفكير وخلاص بحيث يصبح كل كفاح ونزوع عبثاً لا جدوى منها ولا داع لها . ولهذا يشعر يسبرز أن خوفاً من الحرية وازدراء للإنسانية يكمنان وراء العقيدة القائلة بأن الله تجسد في إنسان . ومع ذلك يؤكد يسبرز أن روح المسيح يمكن أن تعين كل إنسان على أن يصل إلى ذاته الحقيقية . . بيد أن هذه الروح تظهر في صور أخرى خلال التاريخ الإنساني . ويستشهد بانجيل متى (١٩ : ١٧) حيث يتساءل المسيح قائلاً : (لماذا تدعونني صالحاً ؟ ليس أحد صالحاً إلا واحد هو الله) والمسيح كغيره من الأنبياء والشهداء كان استثناءً ذا رسالة خاصة . وبالنقد والاستقلال الشخصى يستطيع الفيلسوف أن يخدم المتعالى كما كان المسيح يخدمه .

والحق أن اللاهوت يتخذ في بعض الأحيان مواقف شبيهة بمواقف يسبرز ، إذ يعتقد اللاهوت أن ماهية الله لا تُعرف معرفة موضوعية ، وأن الله متعال ومنفصل عن الإنسان وإن كنا نستطيع أن نتصل به عن طريق الإيمان . كما يذهب اللاهوت أيضاً إلى أن الله يتجلى لنا في أحداث عينية تاريخية على نحو ما تجلى لنا في المسيح وتاريخه ، ويقول اللاهوت أيضاً إن الوحي كالشفرة عند يسبرز - يتضمن معيار صدقه في ذاته .

غير أن نقد يسبرز لللاهوت ينطبق على كل مذهب أو عقيدة لا يعتنقها أصحابها بطريقة وجودية صادقة . والطريقة الوجودية الصادقة تقتضينا ألا ننظر إلى المتعالى باعتباره موضوعاً يدرك وإنما هو وجود نبحت عنه ، ونسعى إليه . وحين يتحدث الدين عن الله بوصفه شيئاً شخصياً فإنه يقع في خطأ النظر إليه بوصفه (كائناً) ، ولو ظهر الله مرة واحدة في التاريخ لتحطمت الحرية إلى الأبد ، ولهذا يبقى الله متعالياً حتى يجد الإنسان نفسه مدفوعاً إلى السعى إليه عن طريق حريته ونشاطه الحر . وإذا كانت مشكلات الحياة هينة دون سعى أو كفاح لم يكن للإنسان دور ما حين يريد أن يصنع نفسه كما يتصورها ، ولهذا كان الإيمان الذى يدعو إليه يسبرز إيماناً فلسفياً ، لأن الإيمان الفلسفى يستطيع أن يجعلنا ندرك ابتعاد الله عنا وقربه من أن واحد ، وأن نشعر بغربته وقربته لنا . . تلك القرابة التى تجعل منه (ربى) أنا .

وليس معنى الامتناع عن النظر إلى الله نظرة موضوعية هو أن نشيح بوجوهنا عن المعرفة الموضوعية ، فنحن لا نمثل بين يدي الله بالهرب من كل معرفة موضوعية بل بتعقبها حتى آخر حدودها وأقصى إمكاناتها . أو بمعنى أعم نحن نقرب من المتعالى حين نفشل كل محاولتنا للاقترب منه ، فإذا حاولنا إقامة مذهب ميتافيزيقى استحالت هذه المحاولة إلى مجموعة من المتناقضات ، وإذا أردنا العثور على نموذج في التاريخ نحتديه في أفعالنا ونقتدى به في سلوكنا ابتلعتة فوضى الأحداث . والحرية قد انقلبت على نفسها وحطمت الحرية ، وحتى البحث

الديني قد انتهى إلى الصمت والفراغ . وما هو إذا الفرد قد وجد نفسه في حالة من الانهيار والعزلة ، وما من مذهب فلسفي أو عقيدة دينية تستطيع أن تنقذه من هذه الحال . إنه ينتظر أن يحدث شيء في داخله ، غير أن انتظاره يطول دون جدوى . وإدراك هذه الحال التي لا نستطيع أن نولى فيها وجوهنا صوب أي مكان هو الذي يبين لنا الاختلاف القائم بين العالم والعلو . وحين لا يعود ثمة شيء باق لنا ، نجد أنفسنا وجهها لوجه في حضرة المتعالى . إذ أنه حين تتبدد الأوهام جميعاً وينحسر كل تفاؤل زائف وتخبط آمالنا الدنيوية كلها وتخبث ثقتنا غير الواقعية في قوتنا تتمشى في أوصالنا قوة من نوع جديد ، لأن الحرية إذا كانت تستطيع أن تحطم نفسها حقاً ، فإنها لا تستطيع أن تحطم أساسها . وفي هذه اللحظة نستطيع أن نعتنق في حرية ذلك الإيمان الذي عبر عنه إرمياء حين قال إنه يكفي أن الوجود موجود^(١) .

فعلى الإنسان أن يهتم بالقيم التي تحطمت ، وأن يكون مؤمناً بكل ماله معنى ، وما هو معيارى في الحياة ، ثم عليه بعد ذلك أن يواجه قابلية الأشياء العزيزة عليه للفناء . وفي اللحظة التي نتخلى فيها عن كل ما هو زمانى متناه ، في هذه اللحظة - وعبر الكفاح والألم يظهر الأبدى في الزمانية والتناهى .

ومن الواضح أن يسبرز لا يدعى لأقواله عن المتعالى الصحة الكلية التي تميز القضايا العلمية ، أى الصحة التي تفرض نفسها على كل من يتحقق منه بالطرق العلمية المعروفة ، كما أنه لا يسوقها إلينا على أنها مجرد رأى خاص يعبر عن ذاتيته الفردية وحدها . فما وضعها إذن ؟ ليس من شك أن يسبرز يفترض مقدماً نوعاً من المزج أو الاندماج بين ما هو وجودى وما هو موضوعى . ألا يعترف في الفقرة السابقة بأن الزمانى والأبدى يتحدان في (الآن) ؟ وهذا ما تنبه إليه جوزيف دو تونكيديك^(٢) Joseph de Tonguedec حين قال : «إن يسبرز يستنكر كل نسق فلسفى وكل (مذهب) يتمتع بالصحة الكلية ، وكل تعليم يمكن نقله نقلاً موضوعياً . ولكنه بعد أن يقرر هذه التقارير يكتب ثلاثة مجلدات في الفلسفة . فسواء اعترف بذلك أم لم يعترف ، فإنه يحاول بكل تأكيد أن يهذى معاصريه إلى طريق الحق الواحد الوحيد ، إلى الموقف الصحيح الوحيد للنظر إلى الواقع والسبيل الوحيد للوصول إلى الوجود والاتصال بالمتعالى » .

ونضيف إلى ذلك إنه إذا كانت نظرة يسبرز الوجودية تتميز عن النزعة العقلية النظرية وعن النظرة الدينية التقليدية ، فإنها في الوقت نفسه تجعله عرضة لهجمات الطرفين ،

(١) Karl Jaspers, Tragedy is not enough, Boston, Beacon Press, 1952, pp. 41, 42.

(٢) Joseph de Tonguedec, Une Philosophie Existentielle : L'Existence d'après Karl Jaspers, Paris, 1445, p. 100 .

فالفلاسفة من أصحاب النظر العقلي يمكن أن يوجهوا إليه الاتهام بأنه ترك صفوفهم حين وجد الإيمان واعترف بأولويته على التفكير العقلي ، واللاهوتيون يمكن أن يتهموا بالتجديف لأنه أنكر التجسد واتخذ من المسيح موقفاً إنسانياً صرفاً . ومهما يكن من شيء فإن وجهة نظر يسبرز في الإيمان الفلسفي وجهة جديدة بالنظر والاعتبار لما تتميز به من محاولة للاستقلال ، وبما تثيره من مشكلات خليقة بالدارسة الجادة ، والبحث العميق .

٢ - مدخل إلى فلسفة الدين*

الدين أسبق من الفلسفة .. هذه حقيقة لا يمارى فيها أحد ، إذ تثبتتها دراسة الحضارات القديمة ، ودراسة الشعوب البدائية . أما إذا قلنا إن فلسفة الدين أسبق من الفلسفة ، فهذا مالا يتفق عليه الكثيرون .

وإذا كان البحث عن المنابع والأصول ينطوى على شيء غير قليل من التعسف ، فإننا نستطيع أن نقول مع ذلك إن الفلسفة قد بدأت - على وجه التقريب - في القرن السادس قبل الميلاد ، على أيدي الأيونيين في آسيا الصغرى . وليس معنى ذلك أن انشغال الإنسان بمصيره لم يبدأ إلا حين أخذ يتساءل مم خرج الكون : من الماء أو من الهواء ، أو من التراب أو من النار ؟ فإن قلق الإنسان على مصيره أقدم من ذلك كثيراً ، وأسبق على صياغة ذلك القلق والتعبير عنه . وإذا كان تاريخ الفلسفة يبدأ بالأيونيين الذين عاشوا في القرن السادس قبل الميلاد ، فما ذلك إلا لأن اليونانيين الذين عاشوا في القرن الخامس قبل مولد المسيح قد أنقذوا أفكار هؤلاء الأيونيين أو جزءاً ضئيلاً منها على أقل تقدير - من الضياع . وفي هذا المقام يعد أفلاطون وأرسطو من المصادر الوثيقة . ونحن نطلق تسمية الفلاسفة السابقين على سقراط *presocratiques* على فلاسفة مدرسة ميليزيا وإفسوس وإيليه ، لكي نبين أن سقراط كان الحد الفاصل بين عهدين ، وأنه يلم بأطراف الماضي في قبضة ، ويشير إلى المستقبل بقبضة أخرى . غير أن هذا التحديد لا يخرج عن كونه اختياراً ذاتياً لا يصحح الواقع التاريخي تصويراً دقيقاً ملزماً .

والواقع أن تاريخ الفلسفة لا يسير على هذا النحو من البساطة والتبسيط . فتاريخ الفلسفة الإغريقية ليس هو تاريخ الفلسفة بوجه عام ، والحقبة التي انقضت من طاليس إلى جان بول سارتر تقل عن ثلاثة آلاف عام ، أي أنها قصيرة إذا قيست بتاريخ الإنسانية الذي يمتد مئات الآلاف من السنين . ومن الحق أنه لا شأن لطول الزمن أو قصره بهذه المسألة ،

* (المجلة - السنة الثامنة - العدد ٨٦ - فبراير ١٩٦٤)

ولم يكن الكيف تابعاً للكم بأى حال من الأحوال ، بيد أنه من الحق أيضاً أن الشعب الإغريقى ، ليس هو «الشعب الفلسفى المختار» . ويتحيز مؤرخو الفلسفة الغربيون أشد التحيز للفلسفة الغربية حين يزعمون أن الغرب هو وحده الذى خلق وأنشأ وطور التفكير الفلسفى ، إذ يحق لدارسى الحضارات الصينية والهندية المتعمقين أن يحتجوا على هذه الطائفية فى تاريخ الفكر الفلسفى .

والواقع أن الشرق لم ينشئ أنظارا «حكيمه» وتأملات فلسفية فحسب ، ولكنه سبق الغرب أيضاً فى مجال التفكير الفلسفى ، كما أنه لم ينجح فى العمل على ازدهار تلك الأنظار والتأملات بين صفوف مختارة فحسب كما هى الحال عند الإغريق ، بل نجح فى العمل على ازدهارها بين جماعات بأكملها . وقد وصل الشرق إلى ذلك ، لا عن طريق المدارس الفلسفية والوسائل الشكلية - ولكنه وصل إلى ذلك بوسائل أكثر من ذلك مباشرة ، وأشد غينية . وفضلاً عن ذلك فإن التعارض المتطرف الذى يقيمه كثير من المؤرخين بين الفكر الشرقى والفكر الغربى متعسف غير علمى ، إذ أثبتت الدراسات التاريخية الحديثة أن الحضارتين الشرقية والغربية قد تفاعلتا منذ أقدم العصور . ونحن ، وإن كنا نستطيع أن نميز الواحدة عن الأخرى - إلا أن إحداها لا يمكن أن تستبعد الأخرى ، نتيجة لاتصالهما الوثيق فى أكثر من مرحلة من مراحل التاريخ . وهكذا يمكن أن يعد ارجاع تكوين الأفكار الفلسفية إلى لإغريق وحدهم تحيزاً أو جهلاً . والواقع أن ما يمكن أن نعزوه إلى اليونانيين هو أنهم أول من ابتكر نزعة صورية معينة ، أعنى منهجاً فى التفكير يمكن أن تنتظم بمقتضاه المعارف المشتتة وتتصل الأفعال المتباينة . وهذا المنهج ، أو المنطق - إن شئنا الدقة - لا يشمل كل ضروب المنطق ، ولكنه يتسم بقوة وفاعلية لا سبيل إلى انكارهما . أضف إلى ذلك أننا مدينون إلى سقراط بالتفاته إلى الذات ، أو إلى ما هو كل universeل فى الذات ، وتفضيله لمعرفة الذات على معرفة العالم ، وبهذا المعنى كان مؤسساً - بحق - للفلسفة كما يفهمها أصحاب النزعة الإنسانية الغربية . ومع ذلك فإننا نخطئ أبشع الخطأ حين نعتبر هذا الكشف السقراطى بداية مطلقة ، وأنه لم يستند على شئ سابق ، والحقيقة أنه نقطة بلوغ لا نقطة بداية . فإذا كنا لا نستطيع أن نتوغل إلى أبعد من مدرسة ميليزيا فى تاريخ الفلسفة ، فإننا نعلم أن مفكرى هذه المدرسة قد أمعنوا النظر فى «الأساطير الكونية» التى تتناول نشأة الكون cosmogeniques ، والتى تتضمنها التقاليد الدينية . ومن نكد الطالع أن أرسطو وتلاميذه لم يلتفتوا إلا إلى طاليس وأنكسماندر وأنكسيمينس . والواقع أن هؤلاء الفلاسفة الثلاثة يمثلون مرحلة الطفولة فى العلم كما يمثلون هذه المرحلة نفسها فى الفلسفة ، غير أنهم يمثلون هاتين المرحلتين من الطفولة ابتداء من نظريات نشأة الكون الدينية التى وصلت إليهم من مصر ومن بلاد ما بين النهرين . ومن هنا يمكن أن نعد الدين أصل كل تفكير فلسفى ، باقى ذلك الفكر الإغريقى ، فهو يزود العلم بمجموعة من الصور يختار من سنا تمثلاً أولياً للكون ، وهو يزود الفلسفة بمعنى اللامتناهى والعدل والظلم والفانى

والخالد ، وهذه كلها معان تتجاوز مستوى الملاحظة الوضعية البسيطة .

ويمكن أن تنطبق هذه الملاحظات نفسها على المفكرين الذين تلووا ذلك ، ففيثاغوراس ومدرسته يمزجون باستمرار بين الدين والفلسفة ، ومدرسة اقريطونه «أو ايطاليا القديمة ، حوالي عام ٥٣٠ ق . م» عبارة عن رابطة دينية ، أنشئت على غرار الحلقات الأورفية ، إلا أنها تختلف عنها في أنها تضيف إلى مناهج تطهير النفس ، نوعا من الرياضيات الرمزية التي تنحو منحى يختلف عن الأسطورة والشعائر الدينية . فهي تنطوي على لون من ألوان الانسجام الكلي . أما المدرسة الفيثاغورية فإنها تعد السابقة التي منعت الفلسفة الإغريقية من أن تتخلص كلية من الطابع الديني . وليس خافيا على مؤرخي الفلسفة أن هذه المدرسة تضرب بجذورها في الديانات الشرقية بعامة والديانة المصرية بوجه خاص .

ويأتى بعد ذلك هرقليطس الذى عاش في مدينة إفسوس في أواخر القرن السادس قبل الميلاد ، فيتخذ من المعتقدات الشعبية موقف الاحتقار ، ويرفض الأسرار الأورفية جملة وتفصيلا ، ويستنكر الطقوس الديونيزوسية ، ومع هذا كله فإن نظريته في منشأ الكون لا تقل أسطورية عن نظرية فلاسفة ميليزيا . ولكنه يعلن تفضيله لما يراه بعينه على ما يقال له ، ويحاول أن يجعل العيان intuition سائدا على التقاليد . وهو يحاول أيضا الكشف عن صبغة كل شيء أو عن «اللوجوس» Logos «الكلمة» أو «القانون» ، ومع ذلك فإنه يظل حلقة في سلسلة التفسيرات السابقة للكون . وفكرة الأضداد التي تعد نموذجا للديالكتيك الذى يحركه الصراع الداخلى فكرة قديمة قدم الأفكار الماثوية التى يرجع أصلها إلى عصور سحيقة في التاريخ (تقدر في بعض الأحيان بشمانية عشر قرنا قبل ميلاد المسيح) . أما فكرة وحدة الأشياء الكامنة وراء ما يعثرها من تغيرات وتحولات ، فيمكن أن تعد أقل قدما من فكرة الأضداد ، وإن لم يكن ذلك بدرجة عالية من اليقين . وعلى أية حال يمكن أن نعد الثنائية ووحدة الوجود تصورين مكملين أحدهما للآخر ، إذ نجدهما ممتزجين في أساطير الحضارات الموغلة في القدم . وهرقليطس يمثل من هذه الناحية تقدما على الأساطير التلقائية فهو يؤكد فكه القانون والمعيار ، ولكن فكره لا يتماسك دون الأسس الأسطورية التى يدعى تجاوزها .

أما بارمنيدس (الذى عاش في إيلية في القرنين ٦-٥ قبل الميلاد) فإنه يعد تلميذا للفيثاغوريين ، ومن ثم فإنه يتأثر بالنظريات الأورفية ، كما أنه يعارض هرقليطس فيضع الثبات وابدوام وهوية الوجود في مقابل الحركة والتغير . ولكنه يوفق بين بحثه عن الحقيقة عن طريق الرياضة ، وبين فهمه لما هو حسي متوسلا بالأسطورة . ويبدو أن هذا الاتحاد بين الفكرة والأسطورة ، وهذا التعاون الحميم بين التصور والصورة هو الغذاء الطبيعي لحياة "الروح" ، بل إنه الشرط الحقيقي لكل فلسفة .

ومن العبث أن نستعرض هاهنا السمات المميزة للفلاسفة السابقين على سقراط جميعاً مثل زينون وآمبذ وقليس ، وانكساغوراس ، وليوقيبوس ، وديموقريطس . . . الخ ، غير أننا نستطيع أن نؤكد أمرين بالنسبة إليهم جميعاً ، أولاً : أنهم قد استغلوا جميعاً الأسس التي وضعها المفكرون الأيونيون ، وثانياً : أن الأساطير الأصلية توجد لديهم جميعاً بنسب متفاوتة ، والسوفسطائيون هم وحدهم الذين ينظرون إلى الماضي نظرة ارتياب وشك ، ولكنها نظرة يشوبها الكثير من الادعاء والتظاهر ، ذلك أنهم قد أخذوا على عاتقهم رسالة إنقاذ الفن والثقافة ، وهذا معناه أنهم لا يرفضون «قبلياً» a priori أى تراث . وإذا كانوا قد أهملوا الدين بحجة أنه من الغموض بحيث لا تكفى حياة الإنسان القصيرة لفهمه ، فإنهم لم يهملوا الأخلاق إهمالاً تاماً .

ويسمى سقراط (٤٧٠ - ٣٩٩ ق . م) شعاره المعروف « اعرف نفسك » من حكمة منقوشة على معبد دلف . وفضلاً عن ذلك فإن «الجنى» الذى تحدث عنه يستمد إلهامه من منابع دينية ، لا من منابع دنيوية ، ويبدو من الواضح أنه يختلف عن السوفسطائيين في احترامه للعادات الدينية السائدة في عصره ، وفي احترامه لقوانين المدينة . وفي استخدامه للحجاج والمناقشة ، يفكر ويجادل ويحاول الوصول إلى تعريفات للمفاهيم والتصورات من أجل «الفعل» . وحين تنتهى من التفكير والجدل والتعريف ، يصبح توافق الذات مع نفسها أمنية مطلوبة على مستوى الأفعال ، وفي السلوك العملى .

وقد سار أفلاطون (٤٢٧ - ٣٤٨ ق . م) في طريق أستاذه ، وحاول إثراء فلسفته إثراء ملحوظاً . ويهمنى أن نبين إلى أى حد ارتبطت فلسفة أفلاطون بالدين ؛ فهي من ناحية الشكل لا ترفض التعبير الأسطورى ، ومن ناحية المضمون يستمد أفلاطون وحيه من الدين ، ويعتقد أن العلوم ينبغى أن تنزع إلى تأمل الخير المطلق ، وفعل التأمل هذا ينبغى أن نحشد له كل قوى النفس . والواقع أن العلم والتصوف يتفاعلان عند أفلاطون بحيث يصبح مصير النفس وخلودها شرطاً لإمكانية العلم . والأسطورة عند أفلاطون ليست برهاناً على شيء ، وإنما تأق بعد البرهان ، وهى وإن تكن اسقاطاً في الزمان لشيء لا ينتسب إلى الزمان - كما يقول أفلوطين - فإنها الصورة الوحيدة للفكر التى يمكن أن تنفذ إلى الوعى في مستويات معينة يصل إليها . فهي ليست نسخة مشوشة من الفكر أو وسيلة لمساعدة هؤلاء الذين لا يفهمون عن طريق الدليل التصورى ، ولكنها حديث فيلسوف إلى فلاسفة ، وما يضعف هذه الأساطير ، هو أن أفلاطون يضعها واعياً ، فهو يملك مفتاحها قبل أن يشكلها ، أو إن شئنا الدقة - قبل أن يعيد تشكيلها ، لأن هذه الأساطير قديمة قدم الحضارة الإغريقية ، ومن النادر أن يخلقها أفلاطون جملة وتفصيلاً . وخلاصة القول : إن أفلاطون يعلمنا أن الفلسفة ينبغى ألا تتهيب الأساطير بل أنها تستطيع أن تستغلها وأن تستفح بها .

ونذكر أرسطو (٣٨٤ - ٣٢٢ ق . م) عابرين ، لأن مؤلفاته التي بقيت لنا لا تتصل بموضوعنا اتصالاً وثيقاً ، ذلك أن روحه الوضعية لم تترك في نفسه مكاناً فسيحاً للإلهام الصوفي . غير أن نظريته في المحرك اللامتحرك ، وفي الفعل المطلق ، الذي هو نفسه «فكر الفكر» قد كانت أساساً شيداً عليه فلاسفة العصر الوسيط ، وبخاصة القديس توما الأكويني - مذهبهم اللاهوتية .

ويعد «أفلوطين» (٢٠٥ - ٢٧٠ م) أبرز فلاسفة العهد القديم من حيث الطابع الديني الذي تتخذه فلسفته . وقد فطن الفلاسفة المسيحيون إلى هذا الطابع الديني في فلسفة أفلوطين ابتداء من دنيس الأروبايحي حتى متصوفة العصر الحديث من المسيحيين . ومن الحق أن أفلوطين يسعى إلى الخلاص ، ولكنه يتوسل إلى ذلك بالعقل ، ويعترف في الوقت نفسه بأن العقل تابع ، وأنه وسيلة للانتقال إلى الواحد وإلى المتعالى ، ولهذا فإن النشوة الأخيرة تفترض نوعاً من الفضل الإلهي . وهذه هي التجربة الدينية التي تتجاوز العقل عند أفلوطين ، أو هي اتحاد العقل بالمطلق . ومن ثم يمكن أن نقول إن فلسفة أفلوطين نزعة عقلية صوفية إن صح هذا التعبير ، ويقوم إسبينوزا في الباب الخامس من كتابه «الأخلاق» بمثل هذه المحاولة ، وإن لم يميز بوضوح بين الجهد العقلي والدخول في اللاتعين الأسمى .

وحين نتجاوز العصر الهلينستي نخطو إلى عالم مسيحي ، وتضع الحضارة الجديدة مشكلة العلاقة بين الفلاسفة والدين في صورة جديدة هي مشكلة العقل والإيمان ، أو مشكلة الفلسفة واللاهوت وهذه النظرة تسود العصر الوسيط كله وتمتد إلى العصر الحديث .

ولقد كانت مؤلفات القديس أغسطين ، وأوريجين وبوناftتورا من العوامل التي ساعدت على انفصال اللاهوت عن الفلسفة ، وهي نتيجة لم يكن يهدف إليها هؤلاء المفكرون الثلاثة . . نتيجة واجهها القديس توما الأكويني في شجاعة مذهلة ، ففصل في جسارة بين حقائق العقل وحقائق الإيمان وجعل الأولى من نصيب اللاهوت وكان في تمييزه هذا يود مخلصاً أن يعمل على التوفيق بينهما ، ولكنه بتحديد هذا المجال كل منها : الحقائق الطبيعية للفلسفة في مقابل الحقائق الفائقة على الطبيعة لللاهوت . . قد حدد مصير الفلسفة الحديثة التي لم تعد تجدد مايدعوها إلى مثل ذلك التوفيق الذي أراده القديس توما ، والحق أنه كان يملك كفاءة مزدوجة في مجال اللاهوت والفلسفة على السواء . فهو من هذه الناحية لا يعد مستولاً ، وكذلك لا يعد ديكرت مستولاً لأنه لم يكن يقصد أن تنتهي ثنائيته إلى القطيعة التامة بين اللاهوت والفلسفة ، ومهما يكن من أمر فقد حافظت النزعة التوماوية على استقلال الفيلسوف من ناحية ولكنها أتاحت لبعض المفكرين أن يتخذوا لقب الفيلسوف دون أن تكون لهم أية علاقة من قريب أو بعيد بالمشكلات الدينية ، من ناحية أخرى . وقد تكون هذه النتيجة الثانية أمراً ضاراً بالفلسفة لأن الحوار مع الدين لم ينقطع

- أن يكون منبها للفيلسوف على مر العصور . وقد شعر أبعد الفلاسفة عن الالتزام بتعاليم الدين مثل اسبينوزا وكانت وهيغل وكونت ورينوفيه وبيرونشفيج والآن . . . الخ بحاجتهم إلى مواصلة هذا الحوار ولو كان ذلك بطريقة سلبية ، أعني نقدية .

وإلى هذه الطريقة النقدية للدين لجأ اسبينوزا ، إذ كتب نقدا الديانتين اليهودية والمسيحية حاول أن يحدد فيه مفاهيم الوحي والنبوة والتاريخ الديني والطقوس . . . الخ . وانتهى من هذه المحاولة إلى الحكم على هذه المفاهيم بأنها غير خليقة باتخاذ وضع فلسفي ، أو أنها باعتبارها تعبيراً تاريخياً وتحديدا عقائدياً غير قابلة لأن يتمثلها الفكر الفلسفي ، ولم تبق غير خطوة واحدة للقول بأنها لا تنسق إلا بالنسبة لرجل الدين . .

وهكذا نشأت أزمة الثقة بين اللاهوت والفيلسوف : اللاهوت يستخدم عقله في فهم إيمانه ، ولكنه يبدأ بالإيمان بينما يبدأ الفيلسوف بالعقل ومن ثم فإنه يقف من معطيات الإيمان موقف الناقد ، وهو يحلل هذه المعطيات ولكنه لا يفهمها لأنه يفتقر إلى إيمان رجل الدين . و«كانت» لم يفهم معنى التصوف نتيجة لنزعة الأخلاقية ، كما أنه لم يسلم بالرابطة القائمة بين الإيمان والتركيبات التاريخية . وقد قدم شلنج تفسيراً دسماً للأسطورة والوحي ولكنه أعلن أن ما هو وضيعي يأتي في المرحلة الثانية من الدين ، وأن الصورة الدينية الأولى طبيعية في جوهرها ، وأسطورية في تعبيرها .

أما هيغل فإنه يعد أول فيلسوف للوضعية المسيحية ، إذ يعتقد أن هذه الوضعية لحظة ضرورية من لحظات الديالكتيك . وكل تجربة روحية أو تقدم إنساني يحتاج لكي يكون متسقاً وكاملاً إلى التعبير وإلى التحقق العيني ، والاتصال المتبادل . وهذا التخارج - إن صح هذا التعبير - لا يعد نهاية للعملية بل ينبغي السير من الخارج إلى الداخل ، كما انتقلنا من الداخل إلى الخارج ، فإذا وضع الدين التاريخي داخل هذا السياق ، لم يعد واقعة غير قابلة للتمثل بالنسبة للفيلسوف ، بل يصبح - وفقاً لقانون التعبير - شكلاً حقيقياً من أشكال المطلق . ولا يعود الدين شيئاً عرضياً ، بل ضرورة لازمة .

وكان على الفلسفة الحديثة إن تنتظر هسرل لكي تجدد في الفينومينولوجيا فهماً فلسفياً للدين يرمى إلى غاية أخرى غير إدانة الدين أو تجاوزه . والحق أن هسرل لم يطبق هو نفسه منهجه على الدين ، بل قام عنه بهذه المهمة تلاميذه ونذكر منهم ماكس شيلروج وفان درلييوف . وهذا المنهج يتألف من وصف الدين الوضعي كما يظهر أمامنا وفي المعنى الذي يدعيه بغض النظر عن قيم الحياة التي يكتشفها المؤمن بهذا الدين ، فيبدأ بفحص التركيبات الدينية كالعقائد والطقوس . . . الخ واحداً واحداً ، ثم يحللها دون أية غاية اللهم إلا المحافظة على معنى كل جزء في إطار الكل ، مع تأجيل الحكم ، والابتعاد عن كل تقويم . ولهذا فنحن نعتبر هذا المنهج ناقصاً ، لأن وظيفة الفيلسوف هي الحكم ، ولا بد لكي يصبح

«علم الظواهر الديني» فلسفة للدين أن نضيف إلى الوصف الحكم على ما نصفه . ولكن يجب أن نعلم أن فلسفة الدين ليست هي الدين نفسه ، فالنظرية لا يمكن أن تكون هي الفعل ، والمعرفة ليست هي السلوك العلمي ، والتجربة الحية لا يمكن تحصيلها بالمعرفة وإنما بالمعاناة والمكابدة . والحق أن المناخ الطبيعي لازدهار الفلسفة لا يوجد في حجرة المكتب المغلقة ولكنه يوجد في الهواء الطلق وسط الحياة والأحياء . ومهمة الفيلسوف هي أن يدرس النشاط الإنساني في ظواهره ونظمه المختلفة في اللغة ، في الاساطير الشعبية ، في الفنون في العلوم والأديان . وعليه ألا يفسر المفاهيم فحسب ، بل عليه أن يدرس ويحلل ويحكم على النظم والمؤسسات أيضا . والدين مؤسسة من بين المؤسسات ، ولهذا كانت دراسته واجبة على الفيلسوف الذي ينبغي ألا يمنع شئ عن دراسة أي شئ .

٣ - النِّفْرَى في مواقفه ومخاطباته*

مانعرفه عن حياة «النفرى» يمكن أن يقال في بضعة سطور ، والمرجع الوحيد الذى حفظ لنا شيئا عن هذه الحياة هو شارحه عفيف الدين التلمسانى (٦١٠ - ٦٩٠هـ) ، وهو صوفى لا تقل حياته غموضا عن حياة النفري نفسه^(١) .

هو محمد بن عبد الجبار بن الحسن النَّفْرَى نسبة إلى «نفر» إحدى قرى العراق وهى فى أغلب الظن مدينة «نيبور» البابلية القديمة التى كان لها شأنها فى تاريخ مملكة بابل والتى تم اكتشافها فى العصر الحديث سنة ١٨٩٧ . ويؤكد وجود هذه القرية فى العراق كل من ياقوت فى «معجم البلدان» والزبيدى فى «تاج العروس» .

أما متى ولد «النفرى» فلا تذكر عنه المراجع القليلة التى أشارت إليه شيئا بالتحديد ، كل ماتذكرة هو أنه كان «من أهل القرن الرابع»^(٢) الهجرى ، وأنه توفى ٣٥٤هـ ، وفقا لرواية حاجى خليفة فى كتابه «كشف الظنون» ، بيد أن هذا التاريخ نفسه مطعون فى صحته .

ويقول عفيف الدين التلمسانى شارح «المواقف» إن الشيخ النفري لم يؤلف كتابا ، ولكنه اعتاد أن يكتب كشوفه الروحانية على قصاصات من الورق انتقلت من بعده إلى ابن من أبناء ابنته ، وهذا بدوره نقلها إلينا بهذا الترتيب الذى نشرت عليه ، ولم يكن الشيخ نفسه هو الذى رتبها وإلا لجاءت أفضل ترتيبا . فلم يكن «النفرى» معنيا بأن يترك وراءه أثرا من

* (العربى - العدد ١٩١ - أكتوبر ١٩٧٤)

(١) هو سليمان بن على بن عبد الله بن على بن يسن العابدى ، التلمسانى ، المعروف بالعفيف التلمسانى (عفيف الدين ، أبو الربيع) صوفى ، شاعر ، مشارك فى النحو والأدب والفقه والأصول توفى بدمشق فى ٥ رجب سنة ٦٩٠هـ . ودفن بمقابر الصوفية .

(٢) الشعرانى : الطبقات الكبرى - طبعة ١٩٥٤ - الجزء الأول ص ٢٠١ - مكتبة مصطفى البابى الحلبي وأولاده بمصر .

الأثار ، بل كان صوفيا سائحا ضاريا في الصحراء ، جوابا للآفاق لا يستقر في مكان . ولم يكن يكشف عن شخصيته لإنسان ، ويقال إنه توفي في إحدى قرى مصر ، والله أعلم .

كتابه «المواقف والمخاطبات»

إن تجربته الروحية تتمثل في كتابيه «المواقف» و«المخاطبات» ، وتدل على أن صاحبها كان صوفيا من طراز فريد ، فهي تكشف عن شخصية واحدة عانت هذه «المواقف» وتلت تلك «المخاطبات» . فنحن إزاء تجربة حقيقية أصيلة لا يداخلنا في صحتها وأصالتها أى شك . ويشير «النفرى» نفسه إلى مجموع مواقفه بقوله : «أذنت لك في أصحابك بأوقفنى وأذنت لك في أصحابك بيا عبد ، ولم أذن بأن تكشف عني ولا بأن تحدث بحديث كيف ترانى»^(١) .

ولافرق بين «المواقف» و«المخاطبات» من حيث الجوهر إلا في أن الأولى تبدأ فقراتها بعبارة : «أوقفنى في كذا وقال لى» . . . وتبدأ الثانية بعبارة «يا عبد . . .» وقد نلمس في «المواقف» شيئا غير قليل من الصنعة على حين تبدولنا «المخاطبات» في تلقائيتها أو عفويتها ونضارتها .

المستشرق آربرى

ينشر كتاب المواقف والمخاطبات :

وقد كان من الممكن أن تبقى هذه التجربة الروحية العميقة مطمورة تحت ركام النسيان لولا أن قيض الله لنا مستشقا عظيما بنفض عنها غبار الإهمال ، وانتزعها من برائن الضياع ، هذا المستشرق العظيم هو «آرثر يوحنا آربرى» الذى عمل فترة من الزمن محاضرا بالجامعة المصرية ، انتهت عام ١٩٣٥ حين تولى منصبا في المكتبة الهندية للكتب والمخطوطات الشرقية بلندن . وفى أثناء إقامته بمصر نشر بتكليف من أستاذه المستشرق الكبير نيكلسون كتاب «المواقف» و«المخاطبات» للنفرى مع ترجمة انجليزية تسرى فيها روح الشعر ، تسبقها مقدمة باللغة الانجليزية أيضا وتتلوها تعليقات قيمة اعتمد فيها على شرح عفيف الدين التلمسانى وتعليقات محبى الدين بن عربى ، وعلى إحاطته بالتراث الصوفى الإسلامى والمسيحى على السواء ، نشر هذا كله فى مجلد واحد صدر عام ١٩٣٥ ، وأشرفت دار الكتب المصرية بالقاهرة على طبع القسم العربى من الكتاب ، كما أشرفت مطبعة جامعة

(١) «المواقف والمخاطبات» ، تحقيق آرثر يوحنا آربرى ، موقف ٦٣ ، فقرة ١١ ، ص ١٠٧ دار الكتب المصرية بالقاهرة ١٩٣٤ (أعادت طبعها بالأوفست مكتبة المثنى ببغداد) وراجع أيضاً موقف ٦٦ فقرة ١ ص ١١٣ .

أكسفورد بلندن على طبع القسم الانجليزي الذي يضم المقدمة والترجمة والتعليق كما سبق أن أشرنا ، وأعاد طبعه بالأفست طبعا أتيقا في الأعوام الأخيرة مكتبة المثني ببغداد .

مأثاره كتاب آربري من تعليقات :

وأثار هذا الكتاب عند أول نشرة سنة ١٩٣٥ التفات أستاذنا الكبير الدكتور عبد الوهاب عزام - رحمه الله - ، فكتب عنه في مجلة الرسالة مقالاً قال فيه : «إن هذا الكتاب بدع من كتب التصوف ، وأنه من الأدب الصوفي الذي لا يعرف نظيره» . وأردف مقاله بمجموعة مختارة من «المواقف» . وفي العدد التالي من الرسالة نشر مجموعة أخرى منتقاة من «المخاطبات» ووعده قراءه بدراسة لهذا الكتاب ، ولكني لأعرف حتى الآن أنه نشر مثل هذه الدراسة .

والتفت إليه في الستينيات من هذا القرن الشاعر اللبناني أدونيس أثناء إعدادهِ لديوان الشعر العربي في ثلاثة أجزاء (١٩٦٤ - ١٩٦٨) ، وأصدر مجلته «مواقف» التي أخذ اسمها من كتاب النفري ، ونشر في العددين ١٧/١٨ أيلول ، كانون الأول سنة ١٩٧١ مقالاً تحت عنوان «تأسيس كتابة جديدة» أشاد فيه بتجربة «النفري» الصوفية وطريقته في التعبير ، ووضعه في مصاف الشعراء العظام .

من ذكر كتاب المواقف من المؤلفين القدماء :

ومن المؤلفين القدماء الذين ذكروا «النفري» الشعراء في كتابه «الطبقات الكبرى» . كما ذكره أيضاً حاجي خليفة في كتابه «كشف الظنون» ، والقاشاني في كتابه «لطائف الاعلام في اشارات أهل الالهام» والذهبي في كتابه «المشتبه» .

قول ابن عربي في كتاب المواقف :

على أن أهم من التفت إليه من الصوفية البارزين محيي الدين بن عربي ، فقد ذكره في خمسة مواضع من كتابه «الفتوحات المكية» ، نورد هاهنا ما قاله في موضعين منها ، لأن فيهما توضيحاً لمعنى «الوقف والموقف» عند النفري .

يقول محيي الدين بن عربي^(١) : «... أما اعتبار الآن الفاصل بين الوقتين فهو المعنى الفاصل بين حكم الاسمين اللذين لا يفهم من كل واحد منهما اشتراك ، فظهر حكم كل اسم في موضعه على الانفراد ، وهو حد الوقف عندنا ، فإن الإنسان السالك إذا انتقل من مقام قد أحكمه وحصله إلى مقام آخر ليحصله أيضاً يقف بين المقيمين وقفة يخرج في تلك

(١) الفتوحات المكية : طبعة القاهرة سنة ١٢٩٣هـ . الجزء الأول ، صفحة ٥٠٥ .

الوقفه عن حكم المقامين ، ويعرف في تلك الوقفة آداب المقام الذى انتقل إليه ، وقد بين ذلك النفري محمد بن عبد الجبار في كتابه المسمى المواقف ، وهو كتاب شريف يحتوى على علوم المقامات .

ويقول في موضع آخر^(١) : « . . . واعلم أنه ما من منزل من المنازل ، ولا منازل من المنازل ، ولا مقام من المقامات ، ولا حال من الحالات إلا وبينهما برزخ يوقف العبد فيه يسمى الموقف ، وهو الذى تكلم منه صاحب المواقف محمد بن عبد الجبار النفري رحمه الله تعالى في كتابه المسمى بالمواقف الذى يقول فيه : أوقفنى الحق فى موقف كذا ، فذلك الاسم الذى يضيفه إليه هو المنزل الذى ينتقل إليه أو المقام أو الحال أو المنازلة . »

والموقف الثامن من المواقف - وعدتها سبعة وسبعون موقفاً - يسميه النفري باسم «موقف الموقف» وفيه يشرح ما يعنيه بكلمة «موقف» .

ويحسن بنا على كل حال أن نقف وقفة قصيرة عند بعض المصطلحات التى يستخدمها النفري فى «مواقفه» و«مخاطباته» حتى نستطيع أن نتابعه فيها ، وأن نلم إلمامة عابرة بفلسفته الروحية .

وفى هذا المجال قام «آربرى» بجهد مشكور فى تجميع ما يتصل بكل مصطلح من هذه المصطلحات من أقوال النفري نفسها ، وليس لنا إلا فضل الرجوع إلى النص العربى فى المواضع التى أشار إليها آربرى من فقرات «المواقف» و«المخاطبات» . وسنبداً بالطبع من كلمة «وقف» .

الوقفه

الوقفه ينبوع العلم ، فمن وقف كان علمه تلقاء نفسه ، ومن لم يقف كان علمه عند غيره . وللوقفه مطلع على كل علم ، وليس عليها مطلع لعلم . والوقفه روح المعرفة ، والمعرفة روح العلم ، والعلم روح الحياة . والوقفه عمود المعرفة ، والمعرفة عمود العلم . وفى الوقفه احترقت المعرفة ، كما احترق العلم فى المعرفة . والوقفه وراء البعد والقرب ، والمعرفة فى القرب ، والعلم فى البعد ، فالوقفه هى حضرة الله ، والمعرفة خطاب الله ،

(١) نفس المرجع - الجزء الثانى ، ص ٨٠٠

والعلم حجاب الله . وهكذا يمكن أن نقول إن الوقفة تأتي في المقام الأول تتلوها المعرفة ، ثم العلم .

والوقفة هي باب الرؤية ، وهي تعتق من رق الدنيا والآخرة . إنها نور الله الذي لا تجاوره الظلم ، وهي يد الله الطامسة ما أتت على شيء إلا طمسته ، ولا أرادها شيء إلا أحرقتة : وهي أيضاً ريح الله التي من حملته بلغ إليه . ومع ذلك فإنها لا تهدي إلى الله ، كما أن المعرفة لا تهدي إليها ، كما أن العلم لا يهدي إلى المعرفة . ذلك أنها جوار الله ، والله غير الجوار . ولو صلح شيء لله ، صلحت الوقفة ، ولو أخبر عنه شيء أخبرت الوقفة . وهي نار السوى ، ونار الكون : والوقفة خروج الهم عن الحرف (اللاواقع) وهي نار تأكل المعرفة ، لأنها تشهدك المعرفة سوى . فالوقفة تنفى ما سواها ، والمعرفة ترى الله وترى نفسها أيضاً ، فإن الوقفة لا ترى غير الله وحده . الوقفة وراء ما يقال ، والمعرفة تنتهى ما يقال . وإذا خرج المتصوف عن الوقفة انتهت المكونات . والوقفة محالة إن بقى عليك جاذب من السوى ، بيد أنها ترى السوى بمبلغ السوى ، فإذا رآه المتصوف خرج عنه .

الواقف

العارف يعرف ويُعرف ، والواقف يعرف ولا يعرف . والعالم يرى علمه ولا يرى المعرفة ، والعارف يرى المعرفة ولا يرى الله ، والواقف يرى الله ، ولا يرى سواه . والعالم يخبر عن العلم ، والعارف يخبر عن المعرفة ، والواقف يخبر عن الله . والواقف يدخل كل بيت فلا يسعه ، ويشرب من كل مشرب فلا يرتوى ، حتى يفضى إلى الله ، فيكون قراره وعنده موقفه . يموت جسم الواقف ولا يموت قلبه . فلا يرى حقيقة إلا الواقف ، ولا يعرف الله إلا الواقف ، ولو انفصل عن الحد شيء انفصل الواقف ، فهو من وراء كل حد ، اطلب كل شيء عند الواقف تجده ، واطلب الواقف عند كل شيء لا تجده . والله أقرب إلى الله من كل شيء .

المعرفة

رأس المعرفة هو حفظ الحالة الروحية للمتصوف ، وكل ما يجمعه على المعرفة فهو من المعرفة . والمعرفة هي لسان الفردانية ، إذا نطق نحا ما سواه ، وإذا صمت نحا ما تعرف . وباب الله هو العلم ، والمعرفة بوابه ، وما العلم إلا عمود لا يقله (تحملة) إلا المعرفة والمعرفة عمود لا يقله إلا المشاهد . وما بقيت معرفة بقى خاطر . وحين يرى المتصوف الله يرى

العلم والمعرفة طرداً عن الله : فإذا حمل العلم والمعرفة في طريقه إلى الله اعترضته الدنيا والآخرة ، فإن كان طريقه فيها حبساً . المعرفة بلاء الخلق ، وفي الجهل نجاة الخلق : فكل واحد تضربه معرفته إلا العارف الذي وقف بالله في معرفته . وآية المعرفة أن يزهد في كل معرفة ، فلا يبالي بعد معرفة الله بمعرفة سواه . وكل من سكن في معرفة الله على معرفة سواه أنكر الله ، لأن المعارف المتعلقة بالسوى نكر في المعارف التي لا تتعلق به . لأن المعرفة التي يحصل عليها بواسطة ، يحو الله بها عن حقيقتها .

العلم

العلم حجاب الله ، لأن العلم حجاب الرؤية . والعلم حجة الله على كل عقل ، فهي فيه ثابتة ولا يذهل العقل عنها وإن تذاهل ، وإن انحصر العلم لم يكن علماً . العلم لا ينفذ إلى الله ولا يبلغ الله : ونور العلم يضيء للعبد عن نفسه ، لا عن الله . وما بقي العلم خاطر وبقي خطر ، فالعلم حرف لا يعربه إلا العمل ، فاخرج من الحرف تعلم علماً ولا ضد له وهو الرباني ، وتجهل جهلاً لا ضد له وهو اليقين الحقيقي . والعلم ليس إلا واسطة ، فلا تحمل العلم والمعرفة في طريقك إلى الله ، وإلا اعترضتك الدنيا والآخرة . فلا تكن بالعلم فيزل بك ، ولا تكن بالمعرفة فتشكر عليك . وصاحب الرؤية يفسده العلم كما يفسد الخل العسل . والعلم الذي ترى فيه الله هو السبيل إليه ، أما العلم الذي لا ترى فيه الله فهو الحجاب الفاتن . فإذا رأى المتصوف الله رأى الخوف والرجاء في الطرد عنه ، ورأى العلم والمعرفة في الطرد عنه . ومن لم ير الله فلا علمه نفع ، ولا جهله ارتفع . ومن لم يستقر في الجهل لم يستقر في العلم . والعلوم كلمات الله : وفيها بيت الله الذي يحدث منه العلماء .

الرؤية

باب الرؤية هو الوقفة ، وإذا خرج الواقف من رؤية الله ، احترق . . وذكر الله في رؤيته جفاء ، فكيف رؤية سواه ؟ أم كيف ذكره مع رؤية سواه ؟ ولن يقف المتصوف في رؤية الله حتى يخرج من الحرف والمحروف ، ولن يقف في الرؤية حتى يرى حجاب الله رؤية ، ورؤيته حجاباً . مقام المتصوف هو الرؤية ، فإن لم يبق في الرؤية ، تحطفته ظواهر الكون : ذلك أن رؤية الله تفصم الصلة بين المتصوف والأشياء ، على حين أن غيبة الله تجدد الصلة . ورؤية الله تثبت القلب وتمحو الوجود . وفي الرؤية تكون الهوية بين الذات

والموضوع تامة . «يا عبد قل لى فى الرؤية أنت أنت ، وقل لى فى الغيبة أنا أنا .» (مخاطبة ٤٧) . والرؤية باب الحضرة : ففى الرؤية ، يثبت الله الأسماء ، ويمحوها فى الحضرة . وحين يرى العبد الله ، يغنيه الغنى الذى لا ضد له . والرؤية علم الأدامة ، ومن يتبعه يتغلب على الضدية . إذا لا وجود ل ضد فى الرؤية . وفى الرؤية لا صمت ولا نطق ، ولا إضحاء ولا ظل . والرؤية هى أن ترى الله فى كل شىء ، والغيبة ألا تراه فى شىء . الرؤية للصفاة ، والغيبة للعامة ، الرؤية دنيا وآخرة ، والغيبة لا دنيا ولا آخرة .

الغير

إذا رأى المتصوف غير الله ، لم ير الله ، لأن الغير كله طريق الغير . وإذا عرف الله المتصوف سواء ، كان أجهل الجاهلين ، لأنه فى الحقيقة لا يوجد غير الله . ومن رأى غير الله عبده . وذلك فالجزء من المتصوف الذى يعرف الله لا يصلح على غيره . وإن عمل الذى يقوم به الإنسان من أجل الله فإنه يكون ، وأن عمل المرء لله من أجل الغير ، فذاك الغير الله ، وإذا خرج الله من القلب ، عبد ذلك القلب غير الله ، لأن الله لم يرد العبد إلا له . وإذا أجاب الله نداء المتصوف ، أصممه الله عن نداء غير الله ما بقى الله : أما إذا اختار المتصوف غير الله ، غاب الله عنه .

الكون

الكون موقف ، وكل جزئية من الكون موقف : والكون كله سوى ، فمن دعا إليه عذبه الله ، ولم يقبل ما يحبب منه . ومن تعلق بالكون ، عرض له الكون ، ولكن إذا قام المتصوف عند الله جاز «الكونية» ، لأن رؤية الله تمحو الكون . والوقفه هى نار الكون ، فالواقف لا يقر على كون ، ولا يقر عنده كون ، فهو يعبر صفة الكون . والكون كله لا يتسع لعطايا الله ، والكون لا يدرك تكوينه ولن يدركه . وإذا جعل المتصوف الكون طريقاً ، لم يزوده الله منه ، لأن الزاد لا يأتى أبداً من طريق . الكون كالكرة والعلم كالمدان . و«أنت» - أى فكرة الشخص الثانى - معنى الكون كله .

المعنى

«أنت» معنى الكون كله . ومعناك أقوى من السماء والأرض ، إنه يبصر بلا طرف ، ويسمع بلا سمع ، ولا يسكن الديار ولا يأكل من الثمار . معناك لا يحنه الليل ولا يسرح

بالنهار ، ولا تحيط به الألباب ، ولا تتعلق به الأسباب . هذا هو «المعنى» الذى خلقه الله ، والله من ورائه . وقد أراد الله أن يبدى خلقه ، ويظهر ما يشاء فيه ، ويقلب ما يشاء منه . وقد أظهر الله كل شيء ، وجعل الترتيب فيه حجاباً عن معنويته ، وصير الحد حجاباً عن مراده فيه . وكل معنويه فإنما معنيت لتصرف ، وكل ماهية فإنما أمهيت لتخترع . ومصحوب كل شيء غالب حكمه ، وحكم كل شيء راجع إلى معنويته ، ومعنوية كل شيء ناطقة عنه ، ونطق كل شيء حجاباً إذا نطق .

ومن الممكن أن ننظر إلى الدنيا على مستويين : المستوى الأعلى وفيه الأرواح والأنوار ، والمستوى الأدنى وفيه الأجسام والظلمة . والكل ينتمى إلى المستوى الأدنى ، ولكن حين يرتبط بالإنسان ينتمى إلى المستوى الأعلى . والإنية والهوية ينتميان إلى الكل . وقد أظهرت هوية الله الظاهرات عن طريق المعنوية . أظهر الله فيما أظهر العوالم الثبتية ، فإذا بدا أفنى الثبتية وكان الإظهار له لا لها حتى يردده إليها باللبس الزمنية والمعادن الأينية ، ومكان الإنسان بين المعنوية والثبتية .



وهذه طائفة من «المواقف» و «المخاطبات» نلمح فيها أولاً صدق التجربة وعمقها وأصالتها ، وثانياً : أنها تقوم على علاقة مباشرة بين العبد وربّه ، وثالثاً : أنها تلتزم البساطة في التعبير ولا تنحون نحو التعرّ أو التكلف في اللفظ ، ورابعاً : أن المستوى الروحي الذى وصلت إليه تختفى فيه الأضداد ، ولهذا فإنها تتخذ في كثير من الأحيان طابع المفارقة Paradox وخامساً : أن لأسلوب النفرى طابع المعاصرة ، فكأنه كتب ما كتب بيننا ولنا ، وهذه سمة من سمات التجارب الإنسانية الحية . وهذه التجربة الروحية تستحق منا مقالاً ثانياً نأمل أن ننجزه قريباً بإذن الله تعالى .

موقف «قد جاء وقتى»

أوقفنى وقال لى : «قد جاء وقتى ، وأن لى أن أكشف عن وجهى ، وأظهر سبحاتى ، ويتصل نورى بالأفنية وما وراءها ، وتطلع على العيون والقلوب ، وترى عدوى يخبئ ، وترى أوليائى يحكمون ، فأرفع لهم العروش ، ويرسلون النار فلا ترجع ، وأعمر بيوت الخراب ، وتزين بالزينة الحق ، وترى قسطى كيف ينفى ما سواه ، وأجمع الناس على اليسر فلا يفترقون ولا يذلون ، فاستخرج كنزى ، وتحقق ما أحققته بك من خبرى وعدتى وقرب طلوعى ، فإن سوف الملع وتجتمع حولى النجوم ، وأجمع بين الشمس والقمر ، وأدخل فى كل بيت ، ويسلمون على وأسلم عليهم ، وذلك بأن لى المشيئة ، وبأذن تقوم الساعة ، وأنا العزيز الرحيم .

وقال لى : إن لم ترنى من وراء الضدين رؤية واحدة لم تعرفنى .

موقف «استوى الكشف والحجاب»

أوقفنى وقال لى : كل شىء لا يواصلك صلة لى فإنما يواصلك ويخندعك .

وقال لى : انظر بعين قلبك إلى قلبك ، وانظر بقلبك كله إلى .

وقال لى : إذا رأيتنى استوى الكشف والحجاب .

وقال لى : إذا لم ترنى فاعتضد بالثمرة ، ولا تعضدك ولكنها محل فقرك .

وقال لى : وارن عن إسمى وإلا رأيتك ولم ترنى .

وقال لى : سل كل شىء عنى ولا تسألنى عنى .

وقال لى : إذا رأيتنى فكأنك لم تخرج من العلم .

وقال لى : إذا رأيتنى خرجت من أهل العذر .

وقال لى : إذا رأيتنى دخلت فى جماعة الشفعاء .

وقال لى : إذا رأيتنى ضعفت عنى وحملت الكل .

وقال لى : سل أوليائى عما أعلمتك وسلنى ولا تسألم عما أجهلتك .

مختارات من المخاطبات :

انظر إلى الفكر كيف يقف وأين يقف . وانظر إلى قلبك أين وقف ، فهو من أهل ما وقف فيه . إن لى قلوبا لا تقف فى شىء ولا يقف فيها شىء ، هى بيتى ، تلك التى لا تستطيعها العلوم ولا تقوم لأنوارها المعارف ولا تسعها الاسماء . قد أشهدتك هذا المقام فاشهده بعد كل وتر . نم فيه ، فإن لم تستطع فتم عليه ، فإن لم تستطيع فتم فى جواره . وآخر استطاعتك المجاورة . سد باب قلبك الذى لا يدخل منه سواى لأن قلبك بيتى . وقم رقبيا على السد وأقم فيه إلى أن تلتقى . إن البيوت التى تبنى على السد يوق وإن أهلها أهلى وأعزى . لقد اظهرتك لعبادى ، فإن كشفت عن سر ذلك فلمحادثتى ، فإن أقبلت عليك فلمجالستى .

إذا دعوتك إلى الاسم فإلى الحجاب دعوتك ، فخذ نورى معك لتمشى به فى ظلمة ذلك الحجاب ، فكل حجاب ظلمة ، لأن النور لى وأنا النور ، أنا نور السموات والأرض ، استغذى من نورى ، واستغذى من حجابى ، وقم يا عبد لى فى مصاف العبيد فقد أذنت لك .

من حقت عليه كلمتى جاءه الكلام بتصاريف الكلام فجعلته نارا تتصرف فيه كما يتصرف فى الكلام . أنا عدة الموقنين وأنا قوة الصادقين . أنا كهف التائهين وإلى ملجأ الخاطئين . إذا رأيتنى فلا تركز إلى الأركان ، وإذا سمعتنى فلا تسمع إلى البيان . أهل المقامات منى لا يريدون ولا يمدون ولا يعتادون . إذا أقمت عندى جزت الكونية ، فما أذاك فلن تفرح به ، وما فاك فلن تأسى عليه . انظر إلى شانى بما أتعرف به إليك من حكمتى واختيارى . سلم إلى افتح لك بابا إلى التعلق بى . ولا تكن بالعلم فيزل بك . لا تكن بالغانيات فتتحسر عنك يوم الروح ، فتنوح لفقد ما كنت به فتدخل فى جملة أهل الفرع . يا عبد كن لى فى كل حال أرسل عليك علامة تثبتك فلا تروعك الأرواح ولا تفرعك الأفراع . يحسبك أهل الروح منهم لظهور لبسة التعظيم عليك ، ويحسبك أهل الفرع منهم لظهور لبسة التسليم فيك . القول الحق ما أثبتك فى الوجد بى من كل قائل ، فاعتبر الأقوال بوجدك بى ، واعتبر وجدك بى بإعراضك عن سوى ، عبدى هو المستقر فى ذكرى فلا ينسى . يا عبد ، إذا جاءت ترجمتى فانقطع بها عن ملكى وملكوتى ، ثم إذا بدت ترجمتى فانقطع عنها إلى ، تصير التراجم والحروف آلة من آلات معرفتك ومركبا من مراكب نطقك .

٤ - موقف الدكتور زكى نجيب محمود من التراث*

بسط أستاذنا الجليل الدكتور زكى نجيب محمود موقفه من التراث فى كتابين هامين أضيفا إلى ذلك التراث منذ ظهورهما ، وأصبحا معلّمين من معالم الفكر العربى المعاصر الذى يسعى إلى التجديد أو التحديث أو إعادة البناء ، وأعنى بهما « تجديد الفكر العربى » (الطبعة الأولى ، دار الشروق ، بيروت ١٩٧١) ، « المعقول واللامعقول فى تراثنا الفكرى » (الطبعة الأولى ، دار الشروق ، بيروت ١٩٧٥) .

والكتابان امتداد لرسالة الدكتور زكى نجيب محمود التى أخذ بها نفسه وكرس لها حياته منذ عودته من إنجلترا بعد حصوله على درجة الدكتوراة من جامعة لندن وقيامه بالتدريس لطلاب قسم الفلسفة بجامعة القاهرة فى منتصف الأربعينات وكنت واحدا من هؤلاء الطلاب الذين كان لهم شرف التلمذة على يديه . ومنذ ذلك التاريخ لا أذكر أن د. زكى نجيب محمود قد كف عن الدعوة إلى المنهج العلمى بكل ما يملك من حماسة واقتناع وإيمان وبكل ما يتاح له من وسائل النشر والإذاعة وبكل ما وهبه الله من ناصع البيان ووضوح العبارة وصفاء الذهن وثاقب النظر وطرافة الفكر .

كذلك كان مفتاح هذين الكتابين فى هذا المنهج العلمى التجريبي الذى شغف به الدكتور زكى نجيب محمود شغفا ملك عليه شغاف قلبه ، وتغلغل فى الصميم من تفكيره ، فجعله جوهر دعوته فى القول والفعل ، فى الفكر والعمل ، فى الإيمان والسلوك .

فإذا أردنا تلخيصا لموقف الدكتور زكى نجيب محمود من التراث قلنا على الفور إنه نظر فى هذا التراث فوجد مشكلات عرضت للمفكرين القدماء من أجدادنا العرب فاتبعوا منجها ، واتخذوا مواقف ، واهتدوا إلى حلول ، فإذا شئنا أن نقبس عن هؤلاء القدماء شيئا يكون تمجيذا لهم ، ومتابعة على الطريق الذى سلكوه ، لم يكن لنا أن نأخذ من تلك

المشكلات التي عرضت لهم شيئا ، فقد عاشوا في عصور نعيش الآن غيرها ، ولعصورنا التي نعيشها مشكلات خاصة بها لم يكن أولئك الأقدمون يدرون عنها شيئا ، أو يحيطون بها خبرا ، إنما علينا أن نقف من مشكلات عصرنا الموقف الذي اتخذوه من مشكلات عصرهم ، ويعنى به د . زكى نجيب محمود الموقف العقلاى الذى يَرُدُّ كل شىء إلى العقل ، وعلياً أن نفرغ الحلول التى اهتموا إليها من مضامينها لنحتفظ بالشكل ، أى بالمنهج الذى اتخذوه ، والأسلوب الذى اتبعوه ، والطريق الذى سلكوه ، وحيثئذ سنهتدى نحن أيضاً إلى حلول لمشكلاتنا التى يحفل بها عصرنا ، كما اهتمدى هؤلاء الأجداد إلى حلول لمشكلات عصورهم . ويحافظتنا على منهجهم ذاك نكون أوفياء للتراث الذى خلفوه مخلصين لعصرنا الذى نعيشه ، جامعين بذلك بين البر بالأجداد والوفاء لهم ، ولنصدق مع النفس والإخلاص لها ، أو كما يقال اليوم : الجمع بين الأصالة والمعاصرة .

هذا هو بإيجاز شديد مجمل هذين الكتائين العظيمين اللذين أضافهما د . زكى نجيب محمود إلى مراجع البحث فى قضية التراث العربى . ولكن كيف توصل د . زكى إلى هذه النتيجة التى أوجزناها فى تلك الأسطر القلائل من مقالنا ؟ إليكم فيما يلى تفصيل ما أجملناه .

ولا يسعنا وقد أقبلنا على هذا التفصيل إلا أن ننوه بدرس يفيد كل قارئ هذين الكتائين ، فابتداء من مقدمة كتاب «تجديد الفكر العربى» تستولى على نفس القارئ تلك الرنة من التواضع الصادق الذى يخلو من كل إدعاء وترفع ، والذى لا تشوبه شائبة من تعالم أو تصنع للأستاذية أو «المعلمانية» إن صح هذا التعبير . فالدكتور زكى يعترف منذ البداية أنه يستدرك ما فاتته ، وأنه يحاول أن يدلى بدلوه فى مجال انصرف عنه إلى غيره بحكم دراسته وموضوع تدريسه ، وهو فى هذه المحاولة مضطر ، لشعوره بضيق الوقت ، وعدم انفساح العمر واتساع الأجل - أمد الله فى عمره ، وأطال بقاءه - إلى أن يتخير من التراث وينتقى ، و«يزدرد تراث آبائه ازدراد العجلان» و«يعب صحائف التراث عبا سريعا» (تجديد ، ص ٦) . ذلك أن الصحوة التى أخذته فى الأعوام السبعة أو الثمانية التى سبقت تأليفه لهذا الكتاب كانت «صحوة قلق» (تجديد ، ص ٥) ، والقلق لا يدع سبيلا للتمهل أو الإبطاء .

والحق أن د . زكى قد عرض لأطوار ثلاثة تتابعت عليه فى موقفه من التراث : الطور الأول هو طور الإعراض عن هذا التراث وعدم الاحتفال به ، بل أكاد أقول والازدراء له ، وذلك نتيجة لانصرافه التام إلى الثقافة الغربية ، وانبهاره بها ، كما كان أغلبنا مبهورا بها ، وظل فى هذه المرحلة أعواما بعد أعوام «... الفكر الأوربى دراسته وهو طالب ، والفكر الأوربى تدريسه وهو أستاذ ، والفكر الأوربى مسلاته كلما أراد التسلية فى أوقات الفراغ ، وكانت أسماء الأعلام والمذاهب فى التراث العربى لا تجيئه إلا أصداء مفككة متناثرة ، كالأشباح الغامضة يلمحها وهى طافية على أسطر الكتائين» (تجديد ، ص ٥) . وفى هذا الطور كان إذا لاحت له قضية التراث أسرع إلى الاجابة بأنه لا أمل فى حياة فكرية معاصرة

إلا إذا بترنا التراث بترا ، وعشنا مع من يعيشون في عصرنا علما وحضارة ووجهة نظر إلى الانسان والعالم (تجديد ص ١٣) . ولهذا يمكن أن نسمى هذه المرحلة مرحلة البتر التام للتراث . ود . زكى لا يترك هذه المرحلة دون تعليل فيقول بصراحته تلك التي أشرت إليها : « . . وربما كان دافعى الخبىء إليها هو إلمامى بشىء من ثقافة أوربا وأمريكا وجهلى بالتراث العربى جهلا كاد أن يكون تاما ، والناس - كما قيل بحق - أعداء ما جهلوا ، » (تجديد ، ص ٣) .

والطور الثانى هو ما يمكن أن نسميه بطور التعاطف . وكان د . زكى مدفوعا إليه بالحركة القومية التي سادت في تلك الحقبة التي يقول عنها د . زكى «ثم تغيرت وقفتى مع تطور الحركة القومية . فما دام عدونا الألد هو نفسه صاحب الحضارة التي توصف بأنها معاصرة ، فلا مناص من نبذه ونبذها معا ، وأخذت أنظر نظرة التعاطف مع الداعين إلى طابع ثقافى غربى خالص يحفظ لنا سماتنا ، ويرد عنا ما عساه أن يجرفنا في تياره ، فإذا نحن خبير من أخبار التاريخ ، مضى زمانه ولم يبق منه إلا ذكره . . » إلخ (تجديد ص ١٣) .

والطور الثالث هو طور التركيب أو التوفيق أو المزج ، وهو الطور الأخير الذى وصل إليه بعد ما أتيح له من الفراغ ، ومن مكتبة عربية يقضى فيها بعض ساعات النهار . . «نعم لابد من تركيبة عضوية يمتزج فيها تراثنا مع عناصر العصر الراهن الذى نعيش فيه ، لتكون بهذه التركيبية العضوية عربا ومعاصرين في آن» (تجديد ص ٢٤) . فالمشكلة الملحة التي نشأت في هذا الطور هي مشكلة الانتقاء والاختيار . . ما الذى نأخذه وما الذى نتركه من القيم التي انبثت فيما خلف لنا الأقدمون ؟ وما الذى نأخذه وما الذى نتركه من هذه الثقافة التي تهب علينا ريحها من أوربا وأمريكا كأنها الأعاصير العاتية ؟ كيف ننسج الخيوط التي استلناها من قماشة التراث مع الخيوط التي انتقيناها من قماشة الثقافة الأوربية والأمريكية ، كيف ننسج هذه الخيوط مع تلك في رقعة واحدة ، لحمتها من هنا وسداها من هناك ، فإذا هو نسيج عربى معاصر ؟ (تجديد ، ص ١٤) .

من الواضح أن التطورها هنا ديكالكتيكى ، فمن نبذ للتراث وقبول للثقافة الغربية ، إلى نبذ للثقافة الغربية وقبول للتراث ، وأخيرا توفيق بين هذا وتلك ، والمحطة الأخيرة هنا هي الدمج بين الثقافتين العربية والغربية ، والمثل الأعلى هو كبار مفكرينا أمثال توفيق الحكيم وطه حسين والعقاد ولطفى السيد ، إذ على أيديهم تمت المواءمة بين «ذلك الفكر الوافد الذى بغيره قفلت منا عصرنا أو نقلت منه ، وبين تراثنا الذى بغيره قفلت منا عروبتنا أو نقلت منها» (تجديد ص ٦) .

وبعد أن يصل د . زكى إلى هذه المرحلة من الديكالكتيك في تطور موقفه إزاء الثقافتين ، يجد لزاما عليه أن يختار من كل منهما العناصر التي يحتاج إليها في تلك التركيبية

العضوية التي رأى أنها المخرج «الوحيد» من تلك المشكلة التي تكون فيها الأصالة وتكون فيها المسيرة للعصر الراهن . ولما كان د . زكى صادقاً مع نفسه دائماً فإنه يعرف بأنه وقع في كثير من التناقض والتعارض ، لأنه لم يعثر بعد على المفتاح الذي يفتح به الأبواب المغلقة (تجديد ، ص ١٥) فأين وجد هذا المفتاح ؟

لقد وجدته في عبارته لهربرت ريد يقول : «إنني لعل علم بأن هناك شيئاً اسمه «التراث» ، ولكن قيمته عندي هي في كونه مجموعة من وسائل تقنية يمكن أن نأخذها عن السلف لنستخدمها اليوم ونحن آمنون بالنسبة إلى ما استحدثناه من طرائق جديدة . فمثلاً هناك طريقة استخدمها السابقون في حزم الدريس ، وأخرى استخدموها في نظم المقطوعات الشعرية (السوناتا) ، ونستطيع أن نعلم هذه الطريقة أو تلك لمن شاء أن يتعلم . . وإن الحالة التي يعانيها العالم اليوم هي في رأيي كافية للدلالة على مدى ما تستطيعه الصور الفكرية التقليدية - كنسية كانت أو أكاديمية - في حل مشكلاتنا ، وهي الصور التي يطالبوننا اليوم بأن نحيطها بالتبجيل والتقديس لأنها هي التراث» . (تجديد ، ص ١٧) .

في هذه الفقرة المنقولة عن هربرت ريد نجد المحور الذي تدور حوله نظرة د . زكى إلى الثقافتين معا ، فالمدار ومعياري الاختيار هو العمل والتطبيق . هي نظرة برجمانية عملية إلى حد كبير ، ينظر بها إلى التراث وإلى الفكر الإنساني بوجه عام (تجديد ، ص ١٨) . وبذلك تكون الإجابة من السؤال المطروح وهو كيف السبيل إلى دمج التراث العربي القديم في حياتنا المعاصرة ، لتكون لنا حياة عربية ومعاصرة في آن ؟ - تكون الإجابة هي : «أن أبحث عن طرائق السلوك التي استلزمها العلم المعاصر والمشكلات المعاصرة» (تجديد ، ص ٢٠) .

ما نأخذ من التراث وما ندع يتحدد إذن وفقاً للعلم المعاصر والمشكلات المعاصرة ، وبعبارة أخرى يكمن السر كله والقوة كلها في المنهج العلمي الجديد . (تجديد ، ص ٢٤) وموقف د . زكى من التراث امتداد كما قلت لتبشير ودعوته إلى المنهج العلمي الحديث . وبيننا وبين الأخذ بذلك التراث «عثرات تحول دون ذلك السير المستقيم ، كأن تكون رؤى وسناقد ملئت - على غير وعي منا - بأفكار مسبقة ، بثها فينا آخرون ، حتى إذا ما شربنا ، ألفينا أنفسنا تحت سلطانها . .» (تجديد ، ص ٢٦) .

وهذه العثرات ، أو العوامل المعوقة تدور حول محاور ثلاثة :

- ١ - احتكار الحاكم لحرية الرأي بحيث يكون رأى السلطان هو سلطان الآراء .
- ٢ - سلطان الماضي على الحاضر بحيث يكون للسلف كل هذا الضغط الفكرى علينا .
- ٣ - تعطيل القوانين الطبيعية بالكرامات ، وكأن قوانين الطبيعة لعبة في أيدي نفر من

أصحاب القلوب الورعة الطيبة . (تجديد ، من ص ٢٧ إلى ٥٨) .

وللدكتور زكى فى توضيحه لهذه المعوقات نظرات نافذة على جانب كبير من الصدق والصواب ، وآراء قيمة يعلى فيها من حرية الفكر والاستقلال فى الرأى ، ويمجد كرامة الإنسان فإذا تعارض التراث مع شىء من هذه القيم ارتفعت نيرة الكتاب ، واحتد أسلوبه ، فنراه يقول مثلاً : «ليس الإرث فى حد ذاته حياة ، وإنما هو وسيلة حياة . فإما صلح وسيلة وأداة ، وإما نحيبانه عن الطريق غير آمنين .» (تجديد ص ٢٨) أو يقول : «الحوار قيمة أساسية فى الفكر . . تلك هى طبيعة الفكر الحار ، أن يكون حواراً متعادلاً الأطراف ، لا يأمر فيه أحد أحداً ، ولا يطيع فيه أحد أحداً ، إلا بالحق .» (تجديد ص ٣٢) .

ونحن «ننظر إلى القديم لناخذ منه الشكل . . وإنما قصدت بالسكل هنا «القيمة» أو طريقة النظر وبميزان الحكم . . فإذا أخذنا عن الأسلاف منظار العقل الذى استخدمه ، وهم أشداء أقواء ، انبثقت لنا على الفور أسس جديدة نقيم عليها حياتنا الفكرية بدل الأسس السائدة ، والأسس الجديدة المرجوة هى أسس الحوار الحر الذى نادل به سامات الناس ، وإن تفاوتوا بعد ذلك فى سداد الرأى وقوة الحجة .» (تجديد ص ٢٩ - ٣٠) .

ويتضح عجز التراث القديم عن حل المشكلات المعاصرة أشد ما يتضح عندما يلتبس لمشكلة الحرية حلاً ، سواء على المستوى الفردى أو السياسى أو الاجتماعى ، وهى مشكلة تتسع لتعم العالم كله ، ولهذا يتمحور حولها الفكر الأوربى الحديث (تجديد ص ٧٨ - ٧٩) . ومنشأ هذا العجز هو اتساع الفجوة بين الثقافة الجارية من جهة ، ومواقف جديدة من جهة أخرى ، اقتضتها حياة جديدة لم يألها القوم ، فعندئذ لا استجابات العرف والتقاليد تكون ملائمة وكافية ، ولا الناس يملكون الطرق الجديدة التى يواجهون بها الجديد . (تجديد ص ٧٣) .

ومن المشكلات التى لانجد لها حلاً فى تراثنا القديم مشكلة حرية المرأة فى حياتنا العربية المعاصرة ، وهى مشكلة تنفرع عن مشكلة الحرية الأساسية التى لانجد لها حلاً إلا فى حضارة الغرب الحديث (تجديد ، ص ٨٠) .

ومن مشكلاتنا الكبرى كذلك - إلى جانب مشكلة الحرية بكل فروعها - مشكلة الدخول فى عصر العلم والصناعة ، وفى مواجهة هذه المشكلة يضع د . زكى تفرقة مهمة بين معرفة «اللفظ» ومعرفة «الأداء» ، الأولى هى المعرفة التى كانت موضع اهتمام علمائنا القدماء ، والمعرفة الثانية هى المعرفة التى ينبغى أن نسعى إليها إذا أردنا مسايرة العصر الحديث فى تقدمه . «وهذه التفرقة بين نوعى المعرفة يصدق علينا نحن العرب ألف مرة إذا صدق على شعوب أخرى مرة واحدة ، لأن عبقرية العرب كانت فى لسانها ، لم تكن اللغة فى

ثقافة العرب أداة للثقافة بل كانت هي الثقافة نفسها» (تجديد ، ص ٨١) .

وبعبارة أخرى ينبغي أن «نتحول من صناعة الكلمات إلى صناعة الأشياء ، ومن اجترار المنظومات والأراجيز إلى نظم الفكر والحياة ، بل نظم الكون نظاماً ابداعياً جديداً كما يقول الدكتور حسن صعب في كتابه «تحديث العقل العربي»^(١) وواضح إن ذلك لن يكون بالرجوع إلى تراث قديم ، وأن مصدره الوحيد أن نتجه إلى أوربا وأمريكا نستقي من منابعهم ما تطوعوا بالعطاء ، وما استطعنا من القبول وتمثل ما قبلناه . (تجديد ص ٨٢) .

وبعد أن يستعرض د . زكي أصناف الطالبين للمعرفة كما يجدهم عند حجة الإسلام الغزالي وهم أربعة : المتكلمون ، والباطنية ، والفلاسفة الأقدمون ، والصوفية ، يخلص إلى نتيجة لا مناص من قبولها ، وفيها إجابة عن السؤال الرئيسي الذي جعل كتابه كله محاولة للإجابة عنه وهو : إلى أي حد يمكن للعربي المعاصر أن يستعين بالتراث في معالجة مشكلاته الراهنة ؟ - يخلص إلى هذه النتيجة ، وهي «أن هذا التراث كله بالنسبة إلى عصرنا فقد مكانته لأنه يدور أساساً على محور العلاقة بين الإنسان والله ، على حين أن ما نلتمسه اليوم في لفظة مؤرقة هو محور تدور عليه العلاقة بين الإنسان والإنسان» . (تجديد ، ص ١١٠) .

ولكن هل فرغ الفكر الإنساني المعاصر من الانشغال بمشكلة العلاقة بين الإنسان والله ، وتفرغ نهائياً لمشكلة العلاقة بين الإنسان والإنسان ؟ وكان د . زكي يفتن إلى أن هذا السؤال سيبرز على صفحة الذهن عند قراءة هذا الكلام فيتساءل عن فائدة ما تقوله الشيعة عن الظاهر والباطن في النص القرآني : «هل تفيدنا هذه المؤونة الفكرية زادا على الطريق ؟ نعم ، قد تنفع على الطريق إلى الجنة في اليوم الآخر ، وهذا هدف لاشك منشود ، ولكن سؤالنا في هذا الكتاب منصرف دائماً - دون التغاضي عن السعادة الأخروية وسبلها - إلى هذه الحياة الدنيا ، وفي هذا العصر الذي نعيش تحت سمائه . إنني أترك للقارئ أن يجيب ؟ (تجديد ، ص ١١٥) وستترك التعليق على هذا القول إلى نهاية المقال بإذن الله ليأخذ مكانه من الملاحظات والتعليقات التي نفرد لها الجزء الأخير من هذا البحث

بيد أن د . زكي يرتضي من المذاهب القديمة مذهباً يرى أنه أحق المذاهب بالاعتناق ، لأنه جعل العقل مبدأه الأساس كلما أشكل أمر ، ألا وهو مذهب المعتزلة - علماً بأن فكر المعتزلة كله يدور حول علاقة الإنسان بالله ، ولذلك يسمون بأهل العدل والتوحيد . ولا يتردد زكي في الدعوة إلى أحياء التراث المعتزلي لأنه أحق بالإحياء من كل ما خلفه التراث من مذاهب وفلسفات ، ويكون الإحياء مقصوراً على الطريقة والمنهج عند النظر إلى

(١) الدكتور حسن صعب ، تحديث العقل العربي ، دار العالم للملايين - بيروت ، ١٩٦٩ . ص ٤ .

الأمور ، دون أن يشمل الموضوعات التي كانت مطروحة للبحث . (تجديد ص ١١٧ - ١١٨) .

ويلفت د . زكى انتباه القارئ إلى تفرقة مهمة بين مفهوم العالم (بكسر اللام) بمعناه القديم ، والعالم بمعناه الحديث ، فلقد ارتبط المفهوم الأول للعالم بالمعرفة الدينية أو بالإيمان ، فالعالم هو العالم بالشرعية ويحدود الله . الخ ، أما «العالم» بالمعنى الحديث فلا صلة له بالدين أو الإيمان من قريب أو بعيد . فقد يكون العالم متديناً أو لا يكون ، ومع ذلك يظل عالماً «وفي هذه التفرقة يكمن أصل من أهم الأصول التي نعتقد أنها هادية حين نتحدث عن اهتمام المعاصرين بتراث الأقدمين . فلا ينبغي قط - فيما نرى - أن يكون الإيمان الديني مما نمسه بالقول في هذا المجال ، لأن المعاصرة لا تتنافى ولا تتأيد بالإيمان الديني كائناً ما كان في شكله ومضمونه ، وإنما المعاصرة هي فيما له علاقة بمشكلات اليوم ، المعاصرة هي في متابعة العلوم وتقنياتها وتطبيقاتها وفي متابعة الفنون على مقتضى نوازع الحياة الحاضرة ، وفي متابعة أنظمة الحكم والتعليم والاقتصاد وغيرها من وسائل العيش وفق الحضارة التي نحياها . (تجديد ١٣٣ - ١٣٤) .

ولا يلبث د . زكى في الصفحات التالية مباشرة حتى يضيف إلى مذهب المعتزلة مذهباً آخر هو مذهب الأشاعرة ، والمعروف أن هذا المذهب الأخير وسط بين العقل والإيمان ، ولهذا يقول د . زكى : «إذا شئنا أن يكون لنا موقف نستمد منه تراثنا ، فليكن هو موقف المعتزلة والأشاعرة معاً ، فمن المعتزلة نأخذ طريقتهم العقلية ، ومن الأشاعرة نأخذ الوقوف بالعقل عند آخر حد نستطيع بلوغه ، وبهذا نجعل الدين موكولاً إلى الإيمان ، ونجعل العلم موكولاً إلى العقل ، دون أن نحاول امتداد أى من الطرفين ليتدخل في شئون الآخر» (تجديد ص ١٣٦) .

ولا يدع د . زكى للقارئ للشك في أنه ارتضى موقف الأشاعرة موقفاً له من التراث ، وهو ذلك الموقف الذي يستكثر أن يجعل العقل وحده حكماً في الميدان فيجعل للإيمان الصرف قسطاً ، وللعقل قسطاً . (تجديد ص ١٧١) .

ويؤكد د . زكى ضرورة التحول من فكر قديم إلى فكر جديد ، ويمهد لهذا التحول بعقد مقارنة بين ألفاظ استخدمت قديماً في التراث ، ولكنها تستخدم اليوم بمعان مختلفة تماماً ، مثل لفظ العلم والعمل والحرية . الخ ، فيجد البون شاسعاً بين معنى ومعنى . وبعد المقارنة ينتهى إلى هذه النتيجة : «وأحسب أني لو سألت الآن : كيف نتقل من فكر قديم إلى فكر جديد ؟ كان الطريق إلى الجواب واضحاً وهو أن استخدام الألفاظ - التي هي في الحقيقة دالة على رؤوس الموضوعات - استخداماً يساير العصر في مفهوماته ومضموناته حتى ولو كانت هي نفسها الألفاظ التي استخدمها الأولون ، لكنهم استخدموها بمفهومات ومضمونات مختلفة» (تجديد ص ١٨٣) .

وهكذا تبدأ ثورة التجديد من اللغة ، والأمل النشود هو أن تتطور اللغة بحيث تحقق شرطين : أن تحافظ على عبقريتها الأدبية أولاً ، وأن تكون أداة للتوصيل لا مجرد وسيلة لترنم المترنمين ، ثانياً . وبغير هذه الثورة في استخدامنا للغة فلا رجاء في أن تحقق لنا الوسيلة الأولية التي تدخل بها مع سائر الناس عصر التفكير العلمي الذي يحل المشكلات . (تجديد ص ٢٢٣) .

ولكن ، إذا كان العصر الذي نعيشه هو عصر التحول فلنا أن نتساءل : تحول من ماذا وإلى ماذا ؟ ويحيب د . زكي بأنه تحول من حضارة اللفظ إلى حضارة الأداء ، انتقال من ثقافة الكلمة إلى ثقافة العلم المؤدى إلى عمل . . عمل محدد الخصائص ، إذا أريد للأمة أن تكون (معاصرة) ، ذلك أن يكون عملاً في دنيا «الصناعة» بمعناها الحديث لا بصورتها اليدوية القديمة . (تجديد ص ٢٣٤) مفتاح الحضارة الحديثة يكمن في كلمتين هما «العلمنة والتصنيع» (وكلمة علمنة من عندي حتى لا يغضب د . زكي) .

ولكن ، ما بالنا نتحدث عن ضرورة التحول وقد نشأت عندنا كليات للطب والهندسة والزراعة وغيرها ؟ وهنا يلمس د . زكي آفة خطيرة في نظامنا التربوي والتعليمي يجعل حالنا اليوم لا يختلف عن حالنا بالأمس في هذا المجال ، فنحن نجرى على المبدأ القديم نفسه ، وهو أن يحفظ التلميذ عن الشيخ ، وليس ثمة من فرق بعيد بين أن يكون المحفوظ هو ألفية ابن مالك أو كتابا في الكهرباء ، لأن المدار في كلتا الحالتين هو الحفظ الذي يمكن التلميذ من «تسميع ما حفظه أمام شيخه . وبعد ذلك يسأل السائلون لماذا لانسهم في دنيا العلوم بإضافات جديدة إلا القليل الذي يمكن تجاهله ؟ والجواب واضح ، وهو أن «المبدأ» القديم في العلم والتعليم لم يغيره مبدأ جديد» (تجديد ص ٢٠٤) .

وذلك أن التحول يجب أن يأتي من الداخل ، فلا يكفي أن نقطف ثمار القرائح الغربية لنقول إننا تحولنا من قديم إلى حديث ، بل لابد أن نعاني ما عانته هذه القرائح في إنتاج ثماها . «فالعالم المتحضر بحق يعاني من الداخل مخاضاً ليلد الثمرة ، ونجىء نحن على طريق الحياة عابرين ، فنقطف الثمرة من خارج ، دون أن تهتز في أبداننا خلية» . (تجديد ص ٢٢٩) .

وحين «يستوحى» د . زكي الثقافة العربية تمهيداً لتكوين ثقافة عربية معاصرة لا يجد سوى وقفة المتصوف العربي أساساً لهذه الثقافة الجديدة ، فيقول في ختام الفصل السابع من الكتاب الذي جعل عنوانه «ثورة في اللغة» . «هذه الوقفة التي وقفها المتصوف العربي حين رأى في فردية ذاته ومجسد خبرته حقيقة الكون في تجردها وشمولها ، وفي الفرد الواحد الانسانية بأسرها ، هذه الوقفة التي نراها في تراثنا من عقيدة وآداب وفن وفكر هي التي ندعو إلى أن تكون وقفتنا التي ننظر منها إلى قضايا الانسان في عصرنا الراهن . فنتج لنا مايجوز بحق أن تسمى بالثقافة العربية المعاصرة .» (تجديد ص ٢٥٥) .

وهنا يشعر القارئ بأنه قد آن الأوان ليقف د . زكى هذه الوقفة ليخرج لنا فلسفة عربية معاصرة بحق . والواقع أنه يقترح في الفصل الثامن من الكتاب مجمل فلسفة عربية يشيدها على مبدأ الثنائية التي تشطر الوجود شطرين لا يكونان من رتبة واحدة ولا وجه للمساواة بينهما ، هما الخالق والمخلوق ، الروح والمادة ، العقل والجسم ، المطلق والمتغير ، الأزلى والحادث ، أو قل هما السماء والأرض . إن جاز هذا التعبير ، (تجديد ، ص ٢٧٤) .

وعلى الرغم من كل عقلانية د . زكى وتمسكه بالمنهج العلمى التجريبي فإنه يذهب فى الفلسفة العربية المقترحة مذهبا آخر يجعل فيه للشر الروحاني الأولوية على الشر المادى ، فهو الذى أوجده وهو الذى يسيره ، وهو الذى يحدد له الأهداف . (تجديد ص ٢٧٥) فهو هنا لا يتبع المنهج التجريبي الذى يقتصر على الظواهر وحدها ، وإنما يلجأ إلى إدراك البصيرة أو إملاء الوحي ، أو إلى ما يسرى بين الناس من عرف وتقليد (تجديد ص ٢٨٢ - ٢٨٣) .

وبجاوز د . زكى هذه النظرة الثنائية إلى نظرة أخرى تجمع بين الثنائية والكثرة : «الثنائية بالنسبة إلى الله الخالق والكون المخلوق ، والكثرة بالنسبة إلى افراد الناس الداخلين فى حدود هذا الكون المخلوق ، لنضمن نوعين من التفرقة والتمييز : إحداهما تفرقة تميز الخالق من مخلوقاته ، بشرا كانت تلك المخلوقات ، أم غير بشر ، ثم تفرقة أخرى تميز - فى عالم المخلوقات - بين البشر وسائر الكائنات ، وذلك لتجعل الانسان - دون سائر الكائنات - ضربا من الإرادة الحرة المسؤولة التى لا تخضع للقوانين الطبيعية كل الخضوع لكنها فى مقابل هذه الحرية ، كان عليها أن تحمل عبء الأمانة - أمانة الحرية - فى شجاعة وأقدام ، فهى أمانة عرضت على الجبال ، فأبين أن يحملنا وحملها الانسان» (تجديد ، ص ٢٧٦) .

هذه الفلسفة المقترحة تضمن لنا أولا الجمع بين العلم وكرامة الانسان بعد أن رأينا الجمع بينهما متعذرا فى أوربا وأمريكا ، وهى - ثانيا - تكفل لنا أن نضع الانسان فى موضعه الصحيح وبالنسبة الصحيحة ، فلا تضخم له ولا تهوين من شأنه ، «(تجديد ، ص ٢٨٥) ذلك أن المشكلة الأساسية فى العصر الحديث هى المشكلة اللقاء بين العلم والانسان ، وهى فى الثقافة العربية المعاصرة طريقة اللقاء التى نوائم بها بين تلك العلوم الحديثة من جهة وتراثنا الفكرى من جهة أخرى . وعلى ذلك «فلا مندوحة لنا عن أن نزيل التعارض القائم اليوم فى أرجاء الدنيا جميعا ، بين العلم الذى يتقدم بخطوات كخطوات الجبابرة ، وقيمة الانسان التى تنهار بوثبات كوثر الشياطين» (تجديد ، ص ٢٨٧) .

وبعد أن عرض د . زكى هذه الفلسفة العربية المقترحة التى حافظ فيها على العلم وعلى كرامة الانسان فى وقت معا ، أخذ يحدد السمات الأصيلة التى تميز الثقافة العربية عن غيرها من السمات ، وأبرز هذه السمات أن العربى نظر إلى العالم حوله نظرة «عقلية» (تجديد ص ٣٠٧) . وسمة أخرى فى الرجل العربى هى انه مولع برد الكثرة إلى وحدة تبرز ما فيها من

تجانس ، وتميز المؤلف بين وحداتها من المختلف . (تجديد ص ٣١٢) وليس هذا كل ما في الأمر . بل إن الثقافة العربية ثقافة يحتل فيه الشعر مكانة عليا ، ومن ثم فإنها ثقافة تجمع بين العقل والوجدان في صعيد واحد (تجديد ، ص ٣٢٠) بل إن هذا الجمع بين العقل والوجدان لا يتمثل في تراث ثقافي بمثل الوضوح الذي يتمثل في الثقافة العربية وتراثها . ولقد تمثلت الثقافة العربية فلسفة أرسطويكل ما فيها من علم وعقل ، بنفس القوة التي تمثلت بها صوفية أفلوطين بكل ما فيها من ركون إلى الحدس بالوجدان . إن الأمر هنا لم يكن أمر جوار غرفة مجاورة لها ، بل الأمر أمر دمج في نظرة واحدة بحيث لا نجد الفلسفة الأرسطية في غرفة وفلسفة أفلوطين في غرفة مجاورة لها (تجديد ص ٣٢٠) .

وسمة أخرى مهمة من سمات الفكر العربي هي أن مفكرى العرب لم يقتصروا على حكمة العقل دون أن يمدوها إلى فعل يؤدونه بناء عليها . فلا يكون العلم علما عندهم إلا إذا أعقبه العمل على أساسه (تجديد ص ٣٤٥) . وهذا ما يختلف فيه المفكر العربي عن فلسفة اليوناني برغم اشتراكهما في الطريقة التي حللوا بها النفس الإنسانية ، «فالقوة العاملة» - على حد تعبيرهم - التي تتمثل فيما يحصله من معارف وعلوم ، وتكملها «القوة العاملة» التي تتمثل في تنظيم أمور الحياة وترتيبها» (تجديد ص ٣٤٥) ، وهكذا كانت الطبيعة في الثقافة العربية مسرحا للحركة والنشاط والفاعلية ، أكثر منها موضوعا للنظر المجرد ، وحتى المعرفة العقلية النظرية إنما ينظر إليها في ضوء الثقافة العربية على أنها فاعلية أريدت ، فالأرادة لها الأولوية المنتقية وعنها تتفرع سائر الجوانب (تجديد ص ٣٧٩) .

ومن أهم الإضافات التي أضافتها الثقافة العربية - صادرة في ذلك عن العقيدة الإسلامية - تنظيمها لأخلاقية الفعل بعد أن كانت الأخلاقية قبل ذلك مقصورة على النية والضمير . والنتيجة المهمة التي تلزم عن هذه الأخلاقية الفاعلة هي ضرورة الوجود الاجتماعي ليكمل الفرد ، وبذلك تكون الثقافة العربية الأصيلة قد أضافت هذا البعد الاجتماعي إلى حياة الأفراد . لا ليكون عرضا من أعراضها ، بل ليكون ضرورة للوجود الإنساني المتكامل (تجديد ص ٣٨٠ - ٣٨١) .

فالفعل وديناميته ، لا العلم المجرد في ثباته وسكونه ، هو حجر الزاوية من البناء الإنساني من وجهة النظر العربية . ولهذا كانت المواجهة التي تشغل الثقافة العربية ، ليست هي مواجهة الإنسان بعقله للطبيعة بخصائصها ابتغاء الوصول إلى القوانين العلوم الطبيعية ، وإنما هي مواجهة الإنسان بآرائه للمجتمع الإنساني في فاعليته ، وأوجه نشاطه ، ابتغاء المشاركة في فعل موحد يوصل إلى أهداف ترضى عنها القيم العليا . فقطب الرحي عند فلاسفة الغرب هو أحكام للعقل ، وقطب الرحي عند المفكر العربي هو قيم السلوك ، والخير كل الخير في أن تضم هذه إلى تلك فإذا كان الغرب ينقصه ما يكمله فنقصه

في القيم التي تدمج الفرد في جماعة الانسانية دمج التعاطف والتعاون . وإذا كان العربي ينقصه ما يكمله ، فنقصه في قضايا العلوم التي هي الوسيلة للسيطرة والامساك بزمامها (ويقصد د . زكى السيطرة على الطبيعة) (تجديد ص ٣٨٢ - ٣٨٣) .

ويختتم د . زكى كتابه القيم بكشف على أكبر جانب من الأهمية ، وهو أنه إذا كانت تيارات الفلسفة الغربية تسير في اتجاه مضاد للنظرة العربية ، فإنه يستثنى من بينها تيارا واحدا ، بين نظرتنا ونظرتنا وشائج قربى ، هو تيار الفلسفة الوجودية في شعبتها المؤمنة . وقد هدته تجربته الحية إلى ذلك ، إذ انتهت به الثقافة الانجليزية في ميدان الفلسفة إلى اختيار أحد التيارات العقلية العلمية ، واعتقد في صلاحيته ، وهو تيار التجريبية العلمية أو الوضعية المنطقية ، ولكنه لحظ أخيرا أن هذه النزعة التحليلية العقلية تصادف غير أهلها ، فإذا تحدث في الوجودية أو في فلسفة برجسون مثلا ، فهنا ترهف الأذان لتسمع . (تجديد ص ٣٨٤) . وهذه مراجعة للنفس يحمد عليها د . زكى نجيب محمود بين الكثير من مراجعاته التي تستحق كل ثناء واطراء .



وفي كتابه الثاني عن التراث : «المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري» يؤكد الدكتور زكى نجيب محمود أن موقفه كموقف السائح أو المسافر الذي يجوب أقطار التراث متفرجا وزائرا : «إننى في هذا الكتاب شبيه بمسافر في أرض غريبة . حط رحاله في هذا البلد حينما وفي ذلك البلد حينما ، كلما وجد في طريقه ما يستلفت النظر ويستحق الرؤية والسمع ، ومثلى في رحلتى هذه مثل السائح : قد يفلت من نظره أهم المعالم لأنه غريب لا يعرف بادية ذى بدء أين تكون المعالم البارزة ، إلا إذا اهتدى بدليل من أبناء البلد ، ولكنى أيضا - مثل السائح الغريب - قد تقع عيني على شيء لا تراه أعين أبناء البلد لأنه مألوف لهم حتى لم يعودوا قادرين على رؤيته رؤية صحيحة . ومن هنا كنت لاستبعد وقوعى في أخطاء بمعنيين : بمعنى إهمال ما لم يكن يجوز إهماله من معالم الطريق ، وبمعنى وقوف النظر أحيانا عند ما لا يستحق الوقوف عنده بالنظر . وواضح أنه لو أراد مسافر آخر أن يستبدل لرؤيته منظارا بمنظار لرأى رؤية أخرى وانتهى إلى أحكام أخرى غير التي رأيت وإليها انتهيت (المعقول ص ١٠ - ١١) .

وهذه الرحلة التي قطعها الدكتور زكى في أرض التراث تتابعت عبر خمسة قرون من القرن السابع الميلادى إلى بداية القرن الثانى عشر ، واهتدى فيها بالمراحل التي أشار إليها الغزالي عند تأويله لآية النور : المشكاة ، والمصباح ، والزجاجة ، والزيتونه ، فبينما يرى الغزالي في هذه التشبيهات الأربعة رموزا لدرجات الادراك من البسيط إلى المركب ، ودرجات من الوعي تتصاعد وتزداد كشافا ونفاذا ، يرى د . زكى فيها رموزا لأطوار عبرها

الفكر في المشرق العربي ، إذ خيل إليه «أن القرن السابع قد رأى الأمور رؤية المشكاة ، والثامن قد رآها رؤية المصباح والتاسع والعاشر قد رآها رؤية الزجاجاة التي كانت كأنها الكوكب الدرى ، ثم رآها الحادى عشر رؤية الشجرة المباركة التي تضىء بذاتها» .

«وذلك لأنى قد رأيت أهل القرن السابع وكأنهم يعالجون شئونهم بفطرة البديهة وأهل القرن الثامن وقد أخذوا يضعون القواعد وأهل القرنين التاسع والعاشر وقد صعدوا من القواعد المتفرقة إلى المبادئ الشاملة التي تضم الأشتات في جذوع واحدة ، ثم جاء الحادى عشر بنظرة المتصوف التي تنطوى إلى دخيلة الذات من باطن لترى فيها الحق رؤية مباشرة» . (المعقول ، ٩) .

وقد كان لكل مرحلة من هذه المراحل سؤال محورى : «ففى المرحلة الأولى كانت الصدارة للمشكلة السياسية الاجتماعية : من ذا يكون أحق بالحكم ؟ وكيف يجزى الفاعلون بحيث يصفى العدل كما أراده الله ؟ وفى المرحلة الثانية كان السؤال الرئيسى : أكون الأساس فى ميادين اللغة والأدب مقاييس يفرضها المنطق لتطبق على الأقدمين والمحدثين على سواء ، أم يكون الأساس هو السابقات التي وردت على السنة الأقدمين فنعدّها نموذجاً يقاس عليه الصواب والخطأ ؟ وفى المرحلة الثالثة كان السؤال هو هذا : هل تكون الثقافة عربية خالصة ، أو نغذيها بزوافد من كل أقطار الأرض لتصبح ثقافة عالمية للإنسان من حيث هو إنسان ؟ وجاء القرن العاشر فأخذ يضم حصاد الفكر فى نظرات شاملة ، شأن الإنسان إذا اكتمل له النضج واتسع الأفق : وما هنا كان العقل قد بلغ مداه ، فجاءت مرحلة خاتمة يقول أصحابها للعقل : كفاك ! فسيلنا منذ اليوم هو قلوب المتصوفة» . (المعقول ص ٩ - ١٠) .

وكان طبعياً أن ينقسم الكتاب إلى قسمين : أكبرهما للنظرة العقلية التي تختلط - برغم كل معقوليتها - بكثير جداً من عناصر اللاعقل ، وأصغرهما لتيار اللامعقول ، الذى يزخر بشطحات الوجدان . وكان د . زكى حريصاً على توضيح ما يقصده بمصطلح اللامعقول «حتى لا ينصرف فى الأذهان إلى شتم وازدراء ، إنما هو لون آخر ينبع عند الناس دائماً من صميم فطرتهم الإنسانية ، وكل ما فى الأمر أننى لا أجدها الجانب من السابقين قنطرة تصلح لعبور اللاحقين إذا أرادوا وصل الطريق ، واكتفيت من جانب اللامعقول هذا بصورتين : التصوف إحداهما ، والسحر والتنجيم ثانيهما ، ورأيت فى ذلك ما يكفى لإكمال الصورة التي أردت رسمها أمام القارئ» . (المعقول ص ١٠) .

وهكذا يكتمل بناء الكتاب أمام القارى : قسم أكبر يتناول المعقول فى تراثنا الفكرى ، وقسم أصغر يتصدى للامعقول فى هذا التراث . وأما القسم الأول فيضم سبعة فصول ، تبدأ بفصل عن خطة السير أساسها تأويل الغزالي لآية النور الذى يتخذ منه د . زكى إطاراً

يضع في داخله القصول الستة التالية من هذا القسم ، فالفصل الثاني عنوانه الرئيسي : «مشكاة البديهة» وعنوانه الفرعى : «أدب وفلسفة ، وفروسية ، وسياسة» ، والفصل الثالث عنوانه «مصباح العقل في مشكاة التجربة» ، والفصل الرابع : «مصباح العقل يشتد توهجه» ، والفصل الخامس : «زجاجة المصباح» ، والفصل السادس : «الكوكب الدرى» ، والفصل السابع : «الشجرة المباركة» .

ويبدأ القسم الثانى الذى عنوانه «شطحات اللاعقل» بالفصل الثامن من الكتاب ، ويحاول فيه د . زكى تحديد معنى «اللامعقول» ، ويتلوه فصلان : التاسع بعنوان «يقظة الخالمين» ، وهؤلاء الخالمون هم المتصوفة فى رأى د . زكى ، والعاشر وعنوانه «سحر وتنجيم» .

وهكذا يأتى بناء الكتاب منطقياً متسقاً مع فكر د . زكى ومتساقاً مع الآية الكريمة من سورة النور «الله نور السموات والأرض ، مثل نوره كمشكاة فيها مصباح ، المصباح فى زجاجة ، الزجاج كإنها كوكب درى يوقد من شجرة مباركة ، زيتونة ، لا شرقية ولا غربية ، يكاد زيتها يضىء ولو لم تمسه نار ، نور على نور ، يهدى الله لنوره من يشاء» . وفى نور هذه الآية وضع د . زكى خريطة التراث وخطة السير فى شعابه ، وكانت له وقفات عند صفحات من التراث تتابع وفقاً للمراحل والعصور التى أشرنا إليها ، ولكنها وقفات يكون فيها د . زكى أديباً تارة وعالمًا تارة أخرى ، يكتب فى إحداها بحسّ الذواقة المرفه الذى ينطبع بما يقرأ ، ويكتب فى الأخرى بعقل العالم الذى يحلل وينقد (المعقول ، ص ٢٧) ، ولكنه على أى الخالمين لا تغيب عن عينه تلك العقيدة التى أسسها فى كتابه الأول ، والتى يعمل على تطبيقها فى كتابه الثانى وهى : «أنه إذا أراد الخلف - الذى هو نحن العرب فى عصرنا القائم - أن يحيى امتدادا للسلف فلن يكون ذلك إلا عن طريق الجانب العاقل من حياة السلف ، لأن الجانب اللاعقل من حياة ذلك السلف ربما تعلق بأشياء لم نعد ذات شأن فى حياتنا ، وبالتالي فإنها لم تعد تستحق منا أن نسكب عليها هوس العاطفة دفاعاً عنها وحفاظاً عليها» (المعقول ، ص ١٣) .

وغاية الغايات التى يسعى إليها د . زكى من كتابه هذا هو «البحث فى تراثنا الفكرى عما يجوز لعصرنا الحاضر أن يعيده إلى الحياة ليكون بين مقومات عيشه ومكونات وجهة نظره . وبهذا يرتبط الحاضر بذلك الجزء من الماضى الذى يصلح للدخول فى النسيج الحى لعصرنا الذى يحتوينا راضين به أو مرغمين» (المعقول ص ٢٨ - ٢٩) .

وعلى هذا فإن التصوف بوصفه مظهرًا من مظاهر الموقف اللاعقل لا يصلح للدخول فى النسيج الحى لعصرنا وفقاً لهذا رأى ، على الرغم من أن هذا التصوف يأتى فى قمة التطور الإنسانى الذى ترمز إليه آية النور ، وهى الآية التى اتخذها د . زكى - كما اتخذها الغزالي من

قبل - نبراسا هاديا في رحلته الزمانية والمكانية (ففى كل وقفة من وقفاته يختار مدينة بعينها كما اختار عصراً بذاته) في خريطة التراث ، ذلك التطور الذى يوازي تطور الإنسان الفرد ويساوقه في مراحل النمو والنضج والاكتمال ، «فالنور هو قوة الإدراك ، وأول درجات الإدراك حس بالحواس ، وتلك هى الرموز لها في الآية بالمشكاة ، داخل المشكاة مصباح يرمز إلى العقل الذى يدرك المعاني من وراء المحسوسات ، يساعد العقل في إدراكه قوة الخيال ، وهى التى ترمز إليها الآية بالزجاجة المحيطة بالمصباح ، والمصدر الذى يستمد منه الخيال قوته شجرة مباركة ترمز إلى الروح الفكرى الذى يؤلف بين الدائم والعقلى ، وإلا بقيت المعلومات أشتاتاً لا تنفع ، والشجرة المباركة هى بمثابة «المبدأ» الذى يتردى به السالك ، وليست الشجرة المباركة بحاجة إلى مصدر سواها تستمد منه القوة ، فهى مضيئة بزيتها ، كأنما تصمد بها الإدراك بالنسيرة النافذة ، فهو وحى من الله . (المعقول ، ص ٤٦٦) .

وهج أن د . زكى يعتقد أن النظرة العربية سوفية في جوهرها ، ويرى أن النقل عن اليونان لم يثر كثيراً على هذه النظرة ، فإنه يلتمس التيار العقلاى في الفكر العربى في المرحلة السابقة على هذا النقل ، وذلك عند الخليل بن أحمد وسيبويه وغيرهما

ويتمحور العصر الأول من عمود التراث (وهو يطابق بين بدايته وبين ظهور الإسلام) حول شخصية بطولية - شجاعة شخصية الإمام على ابن أبى طالب الذى جمع بين الأدب والفلسفة والفروسية والسياسة في مسيد واحد ، وكان في معركته مع «ناوية متالا للأدراك الفطرى المباشر ، وبدءاً من هذا الصراع ظهرت المذاهب السياسية لأون مرة ، وطرح هذا السؤال الذى دار حوله النزاع والاختلاف بين الفرق الإسلامية وهو : لمن يكون الحكم ؟ وفى الإجابة على هذا السؤال اختلط العقل باللاعقل . غير أن د . زكى يستل الجانب العقلى في شخصية الإمام ليكون بداية الخيط الذى يصلنا بالتيار العقلى في الفكر الإسلامى ، ويتخذ من كتابه «نهج البلاغة» برهاناً على أن الإدراك كان في هذا العصر موكولا إلى الفطرة السليمة لا إلى التحليل والتعليل ، لم تكن «الفكرة» عندئذ نظرية مجردة بقدر ما كانت أداة من أدوات العمل ، ولذلك تشابكت الأفكار مع السيوف والجياد في نسيج واحد (المعقول من ص ٥٣ - ٥٧) .

وكانت الوقفة الثانية عند مدينة البصرة في أوائل القرن الثامن الميلادى ، بعد أن كانت الوقفة الأولى في معركة صفين ، وعلى السؤال المطروح في تلك الحقبة وهو : ماذا يكون الحكم بالنسبة للفريق المخطئ من الفريقين المتحاربين ؟ كانت هناك ثلاثة حلول للمشكلة ، كل حل منها يمثل مذهباً فكرياً على طول التاريخ العقلى في تراثنا القديم : ١ - فهناك المتطرفون اليساريون وهم الخوارج ، ٢ - وهناك اليمينيون المتطرفون وهم أهل السنة ، ٣ - وهناك المعتدلون وهم المعتزلة . وهذه الشعب الثلاث ، وإن تكن قد بدأت

طريقها من هذه المشكلة وتكاثرت وتنوعت ، لكن بقيت لكل منها روحها الأولى وطابعها المميز . (المعقول ص ٦٨ - ٦٩) . وهذه المشكلات جميعاً التي فرقت المسلمين الأوائل شيعاً وأحزاباً نشأت عن واقع حياتهم ، ولم يعد لها في واقع حياتنا من أثر ، اللهم إلا مشكلة واحدة هي الخاصة بحرية إرادة الإنسان أو جبرها .

وكذلك تتمثل الحركة العقلية خير تمثيل في رجال اللغة والنحو وعلى رأسهم الخليل بن أحمد وتلميذه سيبويه (المعقول ص ٨٣ - ٩٥) . ولو اكتفيناهم هؤلاء وحدهم لرأينا ما يقطع بنضج النظرة العقلية وارتقاء المنهج العلمي . فهذه مرحلة تقعيد القواعد ، ورد التجارب الجزئية والخبرات المفردة إلى أحكام عامة ، وذلك هو صميم المنهج العلمي ، لأن العلم بمنهجه لا بموضوعه .

وتأتى الوقفة الثالثة في مدينة بغداد من القرن التاسع الميلادي (الثالث الهجري) وفي «بيت الحكمة» بالذات ، وهو البيت الذي أقيم ليكون مقراً لنقل الكتب المحمولة من اليونان والهند وفارس وغيرها إلى اللغة العربية . وفي هذا المكان اجتمع رجال يختلفون في عقائدهم الدينية وأوطانهم ولغاتهم ومذاهبهم ، لكنهم اتفقوا جميعاً على هدف واحد ، هو الاشتغال بنقل هذه العلوم التي طويت في الكتب أمامهم لتصبح بعدئذ علوماً تجري في لغة عربية ، تمهيداً لها أن تتحول على الزمن إلى ثقافة عربية ، بعد تهذيبها بالحد هنا وبالإضافة هنا وبالشرح والتأويل هناك ، حتى تلائم روح العربي بصفة عامة ، والعربي المسلم بصفة خاصة (المعقول ص ١١٢) . ولكن ، هل أفلحت هذه المادة العقلية المنقولة في أن تغير من الثقافة العربية الأصيلة بحيث تحولها من الوقفة «الصوفية» (التي يعتقد د . زكي أنه الطابع الأصيل للثقافة العربية) إلى الوقفة «العقلية» ؟ ويجب د . زكي عن هذا السؤال بقوله : «أغلب الظن أنها لم تفلح في ذلك إلا إلى حد ضئيل» (المعقول ، ص ١٢٣) . وهذا الحد الضئيل يلتمسه د . زكي عند الصفوة من أهل ذلك العصر ، وبخاصة عند المعتزلة ، ومن ثم ينتقل من بغداد إلى البصرة ليلتقى بشيخ من شيوخ المعتزلة هو أبو الهذيل العلاف ، ويعرض عشر مسائل تناولها العلاف بالنظر العقلي ، إلا المسألة العاشرة وهي مسألة منهجية يشترط بها العلاف ألا تقبل حجة إلا استندت آخر الأمر إلى وحى من الله يتزل على ولي معصوم ، فهذه النقطة الأخيرة كفيلة بهدم موقف العلاف العقلي (المعقول من ص ١٢٣ - ١٣٢) .

ثم يقف د . زكي وقفة أخرى مع النظام فيستعرض المسائل التي تميز بها هذا المفكر المعتزلي الذي تفوق على أستاذه العلاف ، فلا يجد عنده - كما لم يجد عند أستاذه - ما يسعفه بشيء يعالج به مسائل العصر ، كما لم يجد عندهما إلا قليلاً من زاد اليونان المنقول . ولكنه حين يفرغ ما عندهما من المضمون الفكري ، يبقى له إطار النظر العقلي الذي يحتكم إلى الاستدلال المنطقي الذي لا تشوبه الأهواء ، وهذا الإطار العقلي هو ما يعود به إلى معاصريه

من أبناء القرن العشرين (المعقول ص ١٤٦ - ١٤٧) .

فإذا عاد إلى بغداد ، وقف من الجاحظ وقفة طويلة كلها الحب والأعجاب ، فهو يضع الجاحظ من فكر عصره حيث يوضع عمالقة الفكر جميعا بالنسبة إلى عصورهم الفكرية ، وذلك على امتداد التاريخ ، (المعقول ص ١٤٧) فهو يراه أقرب الناس إلى فولتير في سخريته النافذة ، وفي عقلانيته الصارمة ، إنه نقطة التحول في الثقافة العربية كلها ، من ثقافة كان محورها الشعر ، إلى ثقافة محورها النثر . . إنه تحول من نظرة وجدانية إلى أخرى عقلية . . (المعقول ص ١٤٨) . ويمضى د . زكي في الإشادة بالجاحظ وينظرته العقلية ومنهجه في البحث وطريقته في العرض وأسلوبه في الكتابة ليقنعك بأنك إزاء عملاق من عمالقة الفكر في كل زمان ومكان (المعقول من ص ١٤٧ - ١٧٣) .

وفي القرن العاشر الميلادي (الرابع الهجري) - ويرمز له بزجاجة المصباح - يعلو التفكير العقلي من المقدمات المباشرة إلى مقدمات أعم وأشمل ، أو بمعنى آخر يعلو من مستوى العلوم إلى مستوى الفلسفة . بيد أن د . زكي لن يقف مع الفلاسفة المتخصصين ، وإنما مع الأدباء المتفلسفين من أمثال إخوان الصفا وأبي حيان التوحيدي ، وعبد القاهر الجرجاني الناقد ، وابن جني اللغوي (المعقول ص ١٧٥ - ١٧٦) . وهؤلاء جميعا يمكن أن ينتظمهم التيار العقلاني في التراث . والمهم في هذه الوقفات كلها أن د . زكي ينفذ بنظراته الثاقبة إلى كثير من مواطن المعاصرة عند هؤلاء ، بل إنه ليعقد المقارنة بينهم وبين كبار المفكرين الغربيين حتى ليحس القارئ أنه يعيد اكتشافهم نظرا لطرافة السياق الذي يوضعون بين ظهرائه .

ولا يترك د . زكي القرنين الرابع والخامس (بالتاريخ الهجري) دون أن يجلو لنا صفحات من الحوار الذي دار بين المعتزلة من جهة وأهل السنة والروافض من جهة أخرى . وكانت هناك معركة بين الجاحظ وابن الراوندي الذي اتهم بالالحاد وكان محورا لحركة فكرية . على حين وقف الأشاعرة موقفا وسطا بين الطرفين . وفي رسالة الغفران هاجم أبو العلاء أبا الحسن الأشعري (المعقول من ص ٢٦٩ - ٢٩٥) . ثم يقف د . زكي بعد ذلك وقفات قصارا مع الفلاسفة الخالص ، وهم الكندي والفارابي وابن سينا ، حتى تكتمل صورة العصر (المعقول من ص ٢٩٥ - ٣١٦) .

ونصل إلى القرن السادس الهجري ، فيكون خاتمة المطاف ، لنستظل بالشجرة المباركة التي يستمد فيها الإدراك شعلته من نبع باطني ذاتي ، إذ يكفي المتصوف أن يخلص النظر إلى قلبه ليهتدي فيه إلى الحق . وقد كانت قامة الإمام الغزالي هي القامة التي ألفت ظلها على هذا العصر ، بل على العصور التالية له . ومن ثم كانت صحبة د . زكي للغزالي هي أطول الصحبات ، وكان موقفه منه متعارضا أشد التعارض ، فهو من ناحية يمتلئ إعجابا بقدرته العلمية المنهجية في النظر ، وهو من ناحية أخرى يعده قوة رجعية قابضة حتى إنه ليحسبه من

« أقوى العوامل التي أثرت في مجرى تاريخنا الفكري فجمدته وانتهت به إلى الركود الذي ساد حياتنا العقلية قرونا متتالية » (المعقول ص ٣١٨) . وبعد أن يرى فيه د . زكي إماما من أئمة المنهج العقلي على طول التاريخ الفكري ، من أقدم قديمه إلى أحدث حديثه ، يقول في تردد شديد إنه لا يجد المنهج العقلاني الذي أوصى به الغزالي مطبقا عند الغزالي نفسه فيما بحث وكتب وألف . فهو في كتابه «تهافت الفلاسفة» يقيد «العقل» عندما يتعلق الأمر بأصل من أصول الدين . ذلك أن وراء «عقله كان هنالك الإيمان الديني ، فإذا جاءه العقل بما لا يصدم هذا الإيمان ، فيها ، وإلا فليتنكر للعقل وما جاء به تنكرا يبيديه بالفعل وإن لم يذكره بالقول الصريح . (المعقول ص ٣٣٧ و ص ٣٤٣) . وكان الإمام الغزالي من قوة الحجة وغزارة العلم ووضوح البرهان بحيث أغلق باب الفكر الفلسفي أمام المسلمين ، فلم يفتح بعد ذلك إلا بعد أن مرت ثمانية قرون ، فتحت للمسلمين بعدها أبواب حضارة جديدة ، هي حضارة أوروبا الحديثة .

وفي القسم الثاني من الكتاب الذي خصصه «لشطحات العقل» يحاول د . زكي أن يحدد مفهوم «اللامعقول» ابتداء من تحديد مفهوم العقل . وهكذا يضيف على مفهوم اللامعقول طابعا سلبيا منذ البداية . وبعد تحليل معنى العقل عند المثاليين والعقلانيين والتجريبين يرى أن الجميع يتفقون على أن «العقل» حركة استدلالية تتمثل في الانتقال من حقيقة أمامنا إلى حقيقة تتولد منها أو ترتبط بها ارتباطا مطردا (المعقول من ص ٣٥٧ - ٣٦٢) . ولتوضيح هذا المعنى يسوق د . زكي أمثلة من الوقفات التي يسلكها في زمرة «المعقول» . وأولها وقفة العلم ، ومنها نستخلص طائفة مهمة من خصائص العقل ، أبرزها القفزة من المفرد إلى العام ، ومن المتعين إلى المجرد ، ومنها أيضا خاصية تحليل الشيء إلى عناصره البسيطة ، لنحدد من ثم المقادير الكمية التي دخل بها كل عنصر في تركيب ذلك الشيء . ووقفة أخرى للعقل هي وقفة «الإنسيين» Humanists (أو الذين نسميهم بالإنسانيين) من قيم الحياة ، وهي وقفة تجعل حياة الإنسان مدارا ومعيارا لا يعدو عليه مدار ومعيار ، كما تؤمن بقدرة الناس على فرض سيطرتهم على الطبيعة بالكشف العلمي لقوانينها . وتفريعا من قدرة الإنسان ، يذهب الإنسيون إلى القول بحرية الإنسان حرية مطلقة في اختيار ما يفعله وما لا يفعله ، فهو هو سيد مصيره ، وخالق كيانه ، بما يختاره لنفسه على توالي اللحظات والمواقف (المعقول ، ص ٣٦٤ - ٣٦٥) .

ولما لم يكن الإنسان عقلا كله بالمعنى الذي حدده د . زكي للعقل ، وكانت تتعاوره «حالات» يكابدها ويعانيها ، منها الانفعالات والعواطف والرغبات وما إليها ، كان هذا كله هو ما يطلق عليه د . زكي اسم «اللامعقول» ، لأنه لا يدخل في مجال التفكير العلمي الذي طرح أمام الجميع ليتحقق من صدقه كل من أراد ، فهو مرادف لكلمة «الوجدان» الذي يعد ملكا لصاحبه ، لا سبيل أمام أحد سواه إلى مناقشته وتحقيقه . العقل موضوع

والوجدان ذاتي ، وهذا ما يخرج من نطاق العلم إلى ما شئت من نطاقات .

بيد أن د . زكي يستدرك على هذه النقطة فيقول في صفحة أخرى : « . . وأما حالات الوجدان وما يدور مداره فهي مقصورة دائما على أصحابها ، لا يجوز نقلها من فرد إلى فرد ، ودع عنك أن ننقلها من جيل إلى جيل ، اللهم إلا إذا كان «التعبير» عن تلك الحالات هو ما نفذ به صاحبه من الحالة الفردية الخاصة إلى حقيقة الإنسان أينما كان ، كما يحدث كثيرا في الشعر العظيم والفن العظيم ، وما هنا يتساوى - أو يكاد يتساوى - في أعين الحاضرين كل تراث إنساني نفذ أصحابه إلى صميم النفس الإنسانية ، لا فرق في ذلك بين تراث عربي وغير عربي » (المعقول ص ٣٧٤) . إذن فثمة شيء من الموضوعية يمكن أن تتصف به حالات الوجدان التي قيل من قبل إنها ذاتية صرف ، أو أن الذاتية إذا وصلت إلى أوج شدتها أصطبغت بالموضوعية التي يقال إنها نقيضها . (إذا زاد الشيء عن حده انقلب إلى ضده) . وهذه الحالة الأخيرة هي ما يسمى بالتصوف ، الذي يمكن أن نجتمع فيه بين الشيء ونقيضه : «فالعلم أو العقل هو الشعلة التي تضيء مراحل الطريق بداية ووسطا ونهاية ، أما الوجدان فهو الذي يغوص بك إلى الأعماق» (المعقول ص ٣٧٥) . وإذا كان العقل هو ملكة الإدراك في العلم ، فإن الحدس هو ملكة الإدراك في التصوف . وعلى حين يرى المتصوفة أن «حدسهم» معصوم من الخطأ ، ينفي عنه د . زكي - متابعا في ذلك رأى برتراند رسل في كتابه «التصوف والمنطق» - هذه العصمة ، بحيث لا يجوز قبوله أو رفضه إلا بعد التحليل العقلي المنطقي . ويفند د . زكي المثل الذي يضربه برجسون على عصمة المعرفة الحدسية ، وهو معرفة الإنسان لذاته ، فيقول إن الإنسان في أكثر الحالات لا يعرف نفسه إلا أقل القليل ، وقد يكون مضللا في ذات نفسه حتى يكشف له أصحاب التحليل النفسي عن أغوار لم يكن له قبل بكشفها بكل ما في وسعه من حدس إذ هو يستبطن ذاته . (المعقول ص ٣٨٥ - ٣٨٦) .

ومضى د . زكي في تطبيق ما أورده في الفصل الثامن من تحديد لمعنى اللا معقول ومن مفهومه للوجدان أو الحدس عند الصوفية ، على صفحات بعينها من التراث الصوفي ، فيختار ضوفيا من منتصف القرن الثالث عشر الميلادي هو الشيخ نجم الدين الكبري في كتابه «فوائح الجمال وفوائح الجلال» ليقف معه وقفات في الفصل التاسع من الكتاب . وهو يشبه رؤى المتصوفة برؤى الحالمين . ثم يستطرد في مناقشة ما ورد في الرسالة القشيرية عن الكرامات وأصحابها من أنها لا تناقض العقل ، فيقول إن أصحاب اللا معقول ينظرون إلى ظواهر الطبيعة نظرة الساحر لا نظرة العالم . والسحر هو استحداث النتائج من غير أسبابها . ويضرب على ذلك الأمثلة من الشيخ نجم الدين الكبري وجعفر الخالدي ومحيي الدين بن عربي (المعقول من ص ٤٠٠ - ٤٠٨) .

وعند التفرقة بين النبوة والولاية يقف د . زكي عند صفحات من كتاب «ختم الأولياء»

للحكيم الترمذى ، فالنبوة والولاية إلهيان ، لكن الأولى للناس والثانية لصاحبها . الأولى بحاجة إلى برهان ، والثانية هي برهان نفسها . وهو إذ يرفض هذا الموقف من الولاية والأولياء عند الحكيم الترمذى وعند غيره يحس في الوقت نفسه بضرورة أن تكون بعض الصفات التى ميزوا بها الأولياء نماذج مثلى لمن أراد أن يعلو بنفسه عن مستوى النزوة والهوى حيثما يتطلب الأمر تجردا وتنزها وموضوعية نظر . (المعقول ص ٤١٥) .

ثم يعود د. زكى فيحذر مما ترسب في تربيتنا من نزعة صوفية تدعو إلى الزهد ، وتحيل إلينا أن الدنيا بأسرها «وهم» لا فرق بين ما يعده الناس خيرا وما يعده الناس شرا ، ويتساءل في ختام هذا الفصل : «ترى ماذا عسى هذا الوجدان الصوفى أن يكشف لنا من حقائق الدنيا ؟ أنه لا يكشف لنا البتة عن شيء اللهم إلا عن طبيعة نفسه هو ، أو قل إنه قد يكشف لنا عن طبيعة النفس البشرية عامة ، وذلك على أحسن الفروض ، أما ما ليس نفسا بشرية فهو فيه أشد منا جهلا ، فلا طبيعة الكون بصفة عامة عرفناها منه ، ولا طبائع الكائنات بصفة خاصة كشفت لنا ، فسواء وجد هذا الجانب اللا معقول من تراثنا أو لم يوجد ، فلم يكن ليتأثر بوجوده أو بعدمه إنسان واحد من البشر في طريقة معاشته ظروف هذا العصر العلمى العلمى الصاحب بضروب الحركة والنشاط ، (المعقول ، ص ٤٣٥) .

وفي الفصل الأخير من الكتاب ، والمخصص للسحر والتنجيم ، وهما ذروة اللا معقول في تراثنا العربى ، يلخص د. زكى ما عرضه في القسم الثانى من هذا الكتاب فيقول :

« . . . ثم عرضنا فى القسم الثانى من الكتاب لمحات من الجانب الآخر ؛ أعنى الجانب اللاعقل الذى عاشه الأسلاف . لنرى ماذا نطرح من تراثنا الفكرى ، نعم قد يكون من الحق أن الإنسان يعيش بوحدناته كما يعيش بعقله وأن اختلفت مجالات هذا عن مجالات تلك ، ولكننا نريد لجانبنا الواحدان اللاعقل أن يثبت من عناصر حياتنا ، فلقد شاءت مرحلة التطور الحضارى لآبائنا أن تتخذ أوهامهم صورة التنجيم والسحر وما إليهما ، وقد يتحتم للطبيعة البشرية دائما أن تكون لها أوهامها اللاعقلية ، غير أن النتيجة التى تلزم عن هاتين المقدمتين ليست هى أن تستعير أوهام الأولين كما عاشوها ، بل أن تكون لنا أوهامنا المناسبة لعصرنا وظروفه (المعقول ص ٤٥٤) .

وإلى الجزء الأخير من المقال وهو التعليق .

التعليق

١- لم يعد خافياً على كل من له ألفة بالتراث العربى ارتباطه بالدين ارتباطاً وثيقاً . هذه مقدمة قد بدأ منها كل من أقدم على تجديد الفكر العربى لكى يتلاءم مع متطلبات العصر الحديث ، بدأ منها الأفغانى ومحمد عبده وإقبال والعقاد وحسن صعب وأدونيس وغيرهم . فكما يحاول الدين أن يغير الإنسان كذلك يستطيع الإنسان تغيير النظرة إلى الدين ، وفى الوضع الصحيح للمشكلة يكمن شطر كبير من حلها . وقد أشار د. زكى فى فلسفته العربيه المقترحة إلى التعارض القائم بين العلم الحديث والإنسان المعاصر ، ومن ثم كان من مهام المفكر العربى أن يرفع هذا التعارض بأن يحفظ للإنسان كرامته ، مع حرصه فى الوقت ذاته على المنهج العلمى فى التفكير ، وكما كانت المشكلة الرئيسيه عند أسلافنا هى رفع التعارض القائم بين الوعى والعقل ، أو بين النقل والعقل - كما كانوا يقولون - فإن مشكلتنا الرئيسيه هى «فى اللقاء الذى نوائم فيه بين تلك العلوم الحديثه من جهة ، وبين تراثنا الفكرى من جهة أخرى» (تجديد ص ٢٧٠) . ولما كانت ثقافتنا العربيه ذات طابع دينى إسلامى فى جوهرها ، كان لزاماً - فى رأينا - أن يقوم الراغب فى التجديد بمواجهة صريحه للدين ليرى إن كان مفتوحاً على طلب العلم الحديث بكل صوره أم لا . وهذا ما فعله أولئك المجددون الذين أشرنا إليهم . فالمشكلة الحقيقيه ليست بين العلم والإنسان كما يقول د. زكى (تجديد ص ٢٧١) ، ولكنها بين العلم والدين . ولنا أن نتساءل الآن : هل قام د. زكى فى كتابيه بهذه المواجهه الصريحه التى كان لابد منها لتجديد الفكر العربى تجديداً يصلنا بالموروث الإسلامى العربى من جهة ، وبالعصر الذى نعيشه من جهة أخرى ؟ لقد تخير د. زكى نماذج من الوقفات العقلية فى التراث العربى ، وكلها بالطبع وقفات من الدين الإسلامى ورسوله الأمين ، ولكن هل تغنى هذه الوقفات كلها عن وقفة أخرى للدكتور زكى بمنهجه العلمى التحليلى الدقيق الذى استصفاه من كل تلك الوقفات البارعة مع نماذج التيار العقلانى فى تراثنا الفكرى القديم ؟

٢- وتقودنا الملاحظة السابقة إلى ملاحظة أخرى عن الأساس في موقف المفكر من التراث بوجه عام . يقول د. زكي إنه وجد مفتاح هذا الموقف في فقرة قرأها للمفكر الغربي «هربرت ريد» وقد أوردناها بنصها في هذا المقال . ولكن هل تصلح هذه الفقرة حقاً لتكون مفتاحاً لموقف المفكر من تراثه أيا كان ؟ إن موقف هربرت ريد هو الموقف الذي يرى في الحضارة الإنسانية مجرد تقدم في التقنيات الصناعية وكفى دون نظر إلى الجانب الروحي من تقدم الإنسان . وهذا بعينه ما يشجبه د. زكي عندما يؤكد في ختام فلسفته العربية المقترحة إيمانه «بأنه لا مندوحة لنا عن أن نزيل التعارض القائم اليوم في أرجاء الدنيا جميعاً ، بين العلم الذي يتقدم بخطوات كخطوات الجبابرة ، وقيمة الإنسان التي تنهار بوثبات كوثبات الشياطين» (تجديد ص ٢٨٧) .

والحق أن أساس الموقف في التراث ينبغي أن يقوم على «تجربة حية» ، هذه التجربة هي التي تهدينا إلى ما نأخذ من التراث وما يلائمنا من عناصر الفكر الغربي الحديث على حد سواء . فإن لم تكن لنا هذه التجربة تحبطنا هنا وهناك ، ولن ينفعنا العقل في هذه الرحلة . لا أقول هذا تهوينا من شأنه ، ولكن لأنه لن يمنحنا الأصالة أو حتى المعاصرة لأن العقل هو أعدل الأشياء قسمة بين الناس كما يقول ديكارت ، ومن ثم لم يكن لطابعه هذا المشترك بين الناس جميعاً أن يميز ثقافتنا عن غيرها من الثقافات . إنما الذي يميزنا حقاً هو هذه «التجربة الحية» التي تميز فرداً من الناس عن غيره من الأفراد ، وبالتالي فإن مجموع هذه التجارب الحية ، هو الذي يميز ثقافة عن غيرها من الثقافات . فإذا التمسنا أصالتنا في المنهج العلمي وحده ، فلن تكون لنا أصالة على الإطلاق ، لأنه لا وجود لمنهج علمي عربي ومنهج علمي غربي ، إنما هو منهج واحد هنا وهناك .

٣- يجرنا هذا الكلام عن التفرقة التي وضعها د. زكي بين المعقول واللامعقول . وبرغم حرصه على ألا يكون في تحديده لمعنى اللامعقول أي أثر للزراية أو القدح ، فإن في مجرد إدخال هذه «اللا» النافية على مصطلح المعقول ما يؤذن بهذه النظرة . وقد جعل د. زكي كل آثار الوجدان الإنساني داخلة تحت هذا المصطلح السلبي . وهل يمكن أن يخلو أثر من آثار الوجدان من التفكير العقل ؟ إن أبعد الفنون عن التفكير المنطقي المجرد وهو فن الموسيقى يخضع للبناء وتدخل فيه عناصر التنظيم والتناسق .

والواقع أن الإنسان في لحظات إبداعه الكبرى كل واحد لا يتجزأ إلى عقل ووجدان وإحساس . . الخ ، هو كيان واحد يستولى عليه وتوتر هائل تندمج فيه طاقاته وقواه جميعاً من حدسية وعقلية وعضوية بحيث لا نستطيع أن نفصل في الناتج عن هذا التوتر بين ملكة وأخرى من ملكات الإنسان . وهذا الاندماج يتحقق في الكشف عن النظريات والمخترعات العلمية الحديثة ، فقد أثبت علم النفس تداخل الإلهام والخيال مع العقل في عمليات التفكير التي تبدو لأول وهلة مجردة تماماً من العاطفة والشغور . ومادنا قد قبلنا

الحدس أو الوجدان كوسيلة من وسائل المعرفة - وإن تكن قابلة للتحقق من صدقها كأي وسيلة أخرى من وسائل المعرفة - فما الذي يدعونا إلى الاقتصار على العقل في طلابنا للحقيقة ، وسعيها إلى الكمال ؟ هنا يردد د. زكي بأنها «الموضوعية» التي تتحقق لنتائج العقل ولا تتحقق لنفحات الوجدان التي هي «ذاتية» في طبيعتها . غير أن د. زكي يستثنى حالات معينة من شطحات الوجدان أو «اللاعقل» - على حد تعبيره - من هذه الذاتية ، وهي الحالات التي يكون التعبير عنها «مما ينفذ به صاحبه من الحالات الفردية الخاصة إلى حقيقة الإنسان أينما كان ، كما يحدث كثيراً في الشعر العظيم والفن العظيم ، وما هنا يتساوى - أو يكاد يتساوى - في أعين الحاضرين كل تراث إنساني نفذ أصحابه إلى صميم النفس الإنسانية ، لا فرق في ذلك بين تراث عربي وغير عربي . . . » (المعقول ص ٣٧٤) . فكان هناك إذن ضرباً من «الموضوعية» في كل حالة ذاتية عميقة ، وهذا ما دعانا إلى القول بأن الحدس كوسيلة للمعرفة قابل للتحقق من صدقه كأية وسيلة أخرى من وسائل المعرفة . وما على المرء إلا أن يعاني ما عاناه صاحب الحدس ليتحقق بنفسه من صدق ما وصل إليه أو إدعائه فيه . وهذا ما يعينه برجسون بقوله : «إن الحدس ليس إلا ضرباً عالياً من التفكير .» وفي تجارب الصوفية - أيا كانت مواطنهم - شيء مشترك ، مما حدا بمؤرخ للتصوف الإسلامي هو «الكلاباذي» أن يجعل عنوان كتابه «التعرف على مذهب أهل التصوف» ، ولم يقل مذاهب أهل التصوف .

فليس هناك ما يدعو إلى الظن بأن الفكر والبداية (الحدس) متضادان بالضرورة : فهما ينبعان من أصل واحد ، وكل منهما يكمل الآخر ، فأحدهما يدرك الحقيقة جزءاً جزءاً ، والآخر يدركها في جملتها : أحدهما يركز نظره نحو ما فيها من خلود ، والثاني نحو ما فيها من حدوث . . . »^(١) .

z- وهذا يقودنا إلى الحديث عن موقف د. زكي من التصوف الإسلامي بوجه عام . فنحن نلاحظ أنه اختار طائفة من النماذج يمكن أن يقال عنها إنها «لا معقولة» حقاً . وهنا لا بد لنا من أن نضع تفرقة دقيقة بين «اللامعقول» بوصفه شيئاً يصادم العقل والتفكير السليم ويتناقى معهما ويعارضهما ، واللامعقول بوصفه الشعور أو الوجدان ، فليس في الحالات الشعورية والوجدانية ما يتناقى مع العقل أو يصادم التفكير ، كل ما في الأمر أنها شيء «مغاير» للتفكير الاستدلالي المنطقي . وقد بينا من قبل أن كل تفكير يصاحبه شعور ، وكل شعور يصاحبه تفكير إلى حد ما . «والشعور الصوفي ككل شعور غيره فيه عنصر من الفكر أيضاً . ويسبب هذا العنصر - على ما اعتقد - يسعى الشعور الصوفي إلى أن تكون له صورة فكرة .

(١) محمد إقبال : «مجدد التفكير الديني في الإسلام» ، ترجمة عباس محمود - لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، ١٩٦٨ ، ص ٧ .

وفي الحق أن طبيعة الشعور هي السعى إلى التماس الإفصاح عن نفسه في الفكر . ويبدو أن الشعور والفكرة هما مظهران لوحدة واحدة من التجربة الباطنية ، أحدهما مظهرها الأزلي الخالد ، والآخر مظهرها الزماني المعين ^(١) .

وفي هذا رد على اعتراض د . زكي على محاولة الصوفية للتعبير عن تجاربهم في الوقت الذي يدعون فيه أنها تجارب لا سبيل إلى التعبير عنها . والحق أن الميل إلى الإفصاح - وهو عند الصوفية بالرمز والإشارة والتلويح - جبلة فطر عليها الإنسان ، كما يقول محمد إقبال .

وقد كان من الممكن أن يختار د . زكي صفحات من التراث الصوفي التي تدل على تجربة باطنية عميقة (الحلاج ، النفري ، ابن عربي ، جلال الدين الرومي) وهي صفحات تصلح لتثوير النظرة إلى الإسلام وتعيينه في سعيه إلى تجديد التراث العربي ، لأنها أبعد ما تكون عن النظرة التقليدية الاتباعية إلى الإسلام ^(٢) . والإسلام بحسب التجربة الصوفية ليس في جوهره شريعة وإنما هو حقيقة ، إنه طريق الحب والمعرفة والاتصال بالله . وهنا نعود إلى التجربة الباطنة الحية ، فقد كانت هي الكفيلة بالحكم للتصوف أو عليه .

٥- يهدف د . زكي برغبته في تجديد الفكر العربي إلى الأخذ بنتائج العلوم الطبيعية وفقاً للمنهج العلمي التجريبي الحديث ، ويضع مشكلة العلاقة بين الإنسان والطبيعة ، والإنسان والصناعة ، والإنسان وزميله الإنسان ، على أنها محور التفكير في عصرنا الراهن (تجديد ص ٩٦) . ويستبعد مشكلة علاقة الإنسان بالله ، وكأنها مشكلة قد نفّض الإنسان المعاصر يده منها إلى الأبد ، والقارىء لكثير من تيارات الفلسفة الحديثة يجد أن هذه المشكلة مازالت تتصدر أمهات الكتب الفلسفية . وقد يكون الدافع لتجاهل هذه المشكلة عند د . زكي هو اعتناقه للمذهب الوضعي المنطقي الذي لا مجال فيه للمطلق ، ولا مجال فيه أيضاً لبحث مشكلات الإنسان المصيرية ، فهي مشاكل مستبعدة كلها من حظيرة هذه الفلسفة . ونحن نرى أنه لا سبيل إلى إقامة فلسفة حديثة ، سواء أكانت عربية أو غير عربية - إلا إذا استجابت لاحتياجات الإنسان المعاصر وأولها الإجابة عن الصلة بين النسبي والمطلق ، المتناهي واللامتناهي ، الفاني والباقي . الخ . ويتجاهل أصحاب النظرة التجريبية حقيقة أن ما نسميه «بالعلم» التجريبي لا وجود له ، إذ لا وجود لغير علوم طبيعية (بغير أداة التعريف) ، وهذه العلوم لا تجمعها «نظرة واحدة منسقة للحقيقة بل هي مجموعة من النظرات الجزئية للحقيقة ، أشتات من تجربة كلية لا تظهر منسجمة بعضها مع البعض

(١) المرجع نفسه ، ص ٢٩ .

(٢) راجع كتاب «الثابت والمتحول» : بحث في الاتباع والابداع عند العرب ، تأليف أدونيس - دار العودة بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٧٧ ج من ص ٨٩ - ١٠٠ . وكذلك كتاب : «التصوف - الثورة الروحية في الإسلام» تأليف د . أبو العلا عفيفي ، دار المعارف الطبعة الأولى ، ١٩٦٣ .

الآخر . فالعلوم الطبيعية تبحث في المادة والحياة والعقل ، ولكنك إذا سألت عن كيفية العلاقة المتبادلة بين المادة والحياة والعقل أخذت تتجلى لك عند ذاك جزئية العلوم المختلفة التي تتناول البحث فيها ، وتبين لك عجز كل واحد منها عن أن يجيب وحده عن سؤالك هذا إجابة شافية^(١) . فالعلوم الطبيعية جزئية بطبيعتها ، فإذا كان لها أن تظل أمينة لطبيعتها ووظيفتها ، فإنها لا تستطيع أن تقيم نظريتها على اعتبار أنها رأى كامل عن الحقيقة^(٢)

أضف إلى ذلك ما تلقته «الموضوعية» في العلوم الطبيعية الحديثة من لطومات زعزعت من أساس هذه الموضوعية وهزته هزاً عنيفاً . وربما كانت أعنف لطمة هي تلك التي وجهها «هيزنبرج» بنظريته في «اللاتعين» في الفزياء الحديثة . فهذه النظرية قد أدخلت الطابع الذاتي على المقاييس التي نستخدمها في قياس المدد والأطوال التي تدخل في الظواهر ، وهذا الطابع قد أكدته «نظرية الكم» تأكيداً قوياً واضحاً^(٣) . بل لقد انتهى العلم إلى القول باللامعقول واستبعاد التسلسل العلمي المتصل ، وإلغاء فكرة المتصل في تركيب المادة والضوء على السواء . بل ثمة اتجاه إلى نزعة فردية في النظر إلى الذرات في الميكانيكا التمجعية ، يحتفظ لكل ذرة بفرديتها المستقلة عن بقية الفرديات ، كما أثبت ذلك شريد نجر وفرمي ولوى دي بروي . وهكذا تؤدي الذاتية إلى الموضوعية ، وتسلم الموضوعية إلى الذاتية .

٦- ويقف د. زكي موقفاً توفيقياً بين ما في التراث العربي القديم من منهجية عقلانية ، وبين ما في الثقافة الغربية من منهجية تجريبية ، ويصف رحلته في التراث بأنها رحلة السائح أو الزائر أو المتفرج ، ولا يكون هذا الموقف إلا لمفكر يعتقد أنه منفصل عن تراثه . وحقيقة الأمر أن موقف د. زكي منفصل ومتصل في آن واحد ، فهو منفصل من حيث نظريته من عل ، ورغبته في الانفصال ، وهو متصل من حيث لغته تلك البديعة التي ورثها عن أصفى ما في اللغة العربية من جمال وإشراق ومن حيث رغبته في الاتصال . وكل مفكر فهو متصل بالتراث الذي سبقه ومنفصل عنه ، أراد ذلك أو لم يرد . بل قد تكون الرغبة في الانفصال عن التراث تأكيداً للاتصال لأننا لا ننفصل إلا عما نكون متصلين به . واللغة هي الرباط الأبدي الذي يربطنا بالتراث ، ومن ثم كانت ثورة د. زكي على اللغة . أما ما يفصلنا حقاً عن التراث فهو تجربتنا الحية . هذه التجربة هي التي تقوم بدور المصفاة لتراثنا ولغيره من

(١) تجديد التفكير الديني في الإسلام ، ص ٥٢ .

(٢) المرجع السابق - ص ٥٢ - ٥٣ .

(٣) راجع «الزمان الوجودي» تأليف د. عبد الرحمن بدوي - مكتبة النهضة المصرية - الطبعة الثانية

١٩٥٥ - ص ١٣٦

التراث ، وهى التى تغنينا عن اتخاذ مواقف توفيقية . فما علينا إلا أن نترك التراث يفعل فعله فينا - وهذا ما كان قبل أن يفكر د. زكى فى اتخاذ موقف من التراث - أو بمعنى آخر نتركه يسرى فينا كما يسرى الزيت فى الزيتون على حد تعبير د. زكى . وموقفنا من التراث هو موقف الابن من الأب ، فإذا هممنا بالتعبير عن تجربتنا الحية تلك ، استعرنا من التراث - دون أن ندرى - الأداة التى يتم بها هذا التعبير ، وإذا لم تسعفنا الأداة أضفنا ألفاظاً جديدة ومصطلحات جديدة ننشئها إنشاءً أو نستعيرها مما قد نصادفه فى سياحتنا الفكرية هنا أو هناك . وبذلك نضيف إلى تراثنا تجربة حية جديدة ونضفى على أداة تعبيرنا جدة وطرافة قد تكونان نموذجاً لغيرنا من الأجيال . وهكذا نضم المجد من أطرافه فنجمع بين الأصالة والمعاصرة فى صعيد واحد .

٥ - أزمة العلم في العصر الحديث*

نشأت العلوم جميعا في حضن الفلسفة . . وكلما شب عن الطوق علم ، انفصل عن صدر الأم ، واستقل بحياته ، وأخذ له منهاجا وطريقا .

وكان علم الطبيعة (الفزياء) أسرعها إلى الاستقلال ، وأسبقها إلى الانفصال . بدأ ذلك منذ أربعة قرون أويزيد قليلا بفضل كوبرنيكس وتيكوبراهي وكبلر وجاليليو وفرنسيس بيكون . واعتمد نيوتن هذا الانفصال نهائيا بكتابه في الميكانيكا الذي أطلق عليه اسم «المبادئ الرياضية للفلسفة الطبيعية» (١٦٨٧) ، والعجيب أن هذا الكتاب الذي يؤرخ لانفصال علم الطبيعة عن الفلسفة ظل محتفظا باسم الفلسفة وكأنما يريد أن يحتفظ بأثارة من وفاء وبقية من العرفان بصلة الرحم .

وتوالى بعد ذلك انفصال العلوم التجريبية عن الفلسفة ، فانفصل علم الكيمياء على يد لافوازييه ، وعلم الحياة على يد كلود برنار . وفي مطلع القرن العشرين انفصل علم النفس وعلم الاجتماع وعلم الأنثروبولوجيا . . إلخ .

ولم يكتف الأبناء بهذا الاستقلال والانفصال عن أمهم الفلسفة ، بل راحوا يحاولون إخضاع الفلسفة لمنهجهم العلمي في البحث والتفكير ، فأصبحنا إزاء تيارات فلسفية تهدف إلى إنشاء فلسفة علمية ، وهي التيارات المعروفة في الفكر الغربي الحديث باسم «النزعة العلمية في الفلسفة» ، ومن أهم دعائها هانز ريشنباخ .

ومع اختلاف العلوم التي انفصلت عن الفلسفة من حيث الموضوع ، فقد كانت تشترك في سمات واحدة بعينها أهمها : الحتمية والسببية والتعميم والتحديد والموضوعية . ونقول «كانت» لأن هذه الدعاوى العريضة أخذت تنهار واحدة إثر الأخرى حتى لم يبق للعلم منها شيء إلا الذكرى والتاريخ .

* نشرت هذه الدراسة في مجلة «الدوحة» عدد سبتمبر ١٩٨١ .

أما الصياغة الشهيرة للدعوى الأولى وأعنى بها الحتمية فهي الصياغة التي وضعها «لابلاس» وهي : أنه إذا كانت لدينا معرفة بحالة الكون في وقت معين ، ففي إمكاننا منحيت المبدأ أن نتنبأ بكل مايتلو ذلك الوقت من تاريخ الكون . وهذه دعوى لا نستطيع أن نثبت صحتها أو ندحضها من الناحية المنطقية النظرية البحتة : لا نستطيع أن نثبتها لأن إثباتها يقتضى أن نقدم تفسيراً حتمياً لكل الأحداث ، كما لا نستطيع أن ندحضها ، لأنه إذا حدث وأخفقنا في أن نجد تفسيراً حتمياً لحادثة ما ، فمن الممكن أن يعد هذا الإخفاق - ومن المؤلف أن يعد - ثغرة مؤقتة في المعرفة العلمية .

وترتبط دعوى الحتمية بالصورة التي رسمتها قوانين نيوتن للطبيعة وللكون ابتداء من أواخر القرن السابع عشر حتى مطلع القرن التاسع عشر . وهي صورة أشبه بالساعة الدقيقة المنتظمة التي لا يعثرها خلل أو انحراف . هذه الصورة قد تحطمت إلى غير رجعة وحلت محلها صورة رسمتها نظرية النسبية من جهة ، ونظريات هيزنبرج في اللاتحديد وماكس بلانك في الكم (الكوانتم) ، ودي بروي في الضوء والمادة من جهة أخرى .

ففي أوائل القرن التاسع عشر أخذ البناء العلمى الذى شيده نيوتن فى التصدع . ذلك أن القوانين التى وضعها نيوتن وقفت عند ظواهر محدودة الحركة هى التى يمكن أن تنطبق عليها القوانين لتحديد مواضعها وسرعاتها الأصلية كشرط للتنبؤ باتجاهاتها المستقبلية . ثم برزت إلى الوجود ظواهر جديدة لم يكن فى الامكان أن تتنظم فى نطاق التفسير الآلى . ومن هذه الظواهر التجربة التى أجراها «رولند» وانتهى منها إلى أن القوة تعتمد فى شدة تأثيرها على السرعة وليس على المسافة فقط . وهذه النتيجة تتأبى على أساس هام فى الصورة الآلية . وجاءت النظرية النسبية التى وضعها أينشتين لتقرر أن ميكانيكا نيوتن مشروعة فى نطاق التجارب الادية ، أى فى الكميات المحدودة والسرعات البطيئة كسرعة السيارات والعربات ، ولكنها ليست مشروعة فى غير هذا النطاق . ومن أجل هذا كانت الفزياء النسبية ذات قوانين تنطبق على الصعيد الأعلى من العالم Macrophysique ، هناك حيث تتحرك الأجسام بسرعة الضوء أو مايزيد . أضف إلى ذلك مفهوم «المجال الجاذبى» الذى أحله أينشتين محل قانون نيوتن للجاذبية ، وهو المفهوم الذى أحدث ثورة فى علم الفزياء ، وخلاصته أن وجود مادة فى الفضاء ذات كتلة من شأنه أن ينشر فى هذا الفضاء انحناء معيناً يجعل الأجسام الأخرى تنزلق وتنحرف تبعاً له . وكانت تجربة ميكلسون ومورلى متممة لهذه الثورة إذ برهنت على أن الأثير لا وجود له ، وأنه مجرد مسلمة أدخلها فى نطاق العلم علماء الفزياء الذين سلموا بأن كل شىء لا بد أن يفسر تفسيراً آلياً .

وتدعو نظرية الكم (الكوانتم) ونظريات الانفصال فى الفزياء الحديثة إلى «اللاحتمية» Indeterminism ، وتنكر الصورة الحتمية التى رسمتها القوانين الطبيعية حتى بداية القرن

التاسع عشر . فالיום تلعب «المصادقة» دورا عظيم الأهمية ، ولا تستطيع المصادقة بطبيعة الحال أن تتلاءم مع أية نتيجة محدودة ، فهي أقرب إلى الحرية بصورة لا متناهية من القوانين الطبيعية .

وبعد أن كان منطق العلم لا يحتوى إلا على قيمتين فحسب هما : الصدق أو الكذب بمعنى أن تكون القضايا إما صادقة أو كاذبة ، أصبح من الممكن الآن تكوين منطق ثلاثى القيمة ، فيه قيمة متوسطة هي «اللاتحدد» ، وفي هذا المنطق تكون القضايا إما صادقة ، وإما كاذبة ، وإما لا محددة . ويبدو هذا المنطق هو الصورة النهائية لفزياء الكوانتم حتى هذه اللحظة .

وهكذا تسللت «اللاحتمية» و «المصادقة» و «الاحتمالية» و «الاحصائية» إلى مجال العلم الحديث . وبعد أن كان العلم يلجأ إلى التفسير الاحصائي لقوانين الطبيعة ليظلم من كبريائه في الأخذ بمبدأ التعميم أو التفسير الكلى المطلق ، أصبحت الطبيعة نفسها إحصائية واحتمالية بطبيعتها إن صح هذا التعبير . ومعنى هذا أننا لم نعد نختارين في وصف حوادث الطبيعة على أساس إحصائي ، بل إن هذه «الإحصائية» أصبحت من طبيعة هذه الحوادث نفسها . وفضلا عن ذلك برهنت أبحاث ميكانيكا الكم الحديثة على أن الحوادث الذرية المنفردة لم تعد تقبل تفسيراً مسيبيا ، بل تحكمها قوانين الاحتمال فحسب . وقد ضيغت هذه النتيجة في مبدأ «اللاتعين» المشهور عند هيزنبرج ، ولم يعد هناك مفر عن التخلي عن فكرة السببية الدقيقة ، واستبدالها بقوانين الاحتمال والإحصاء التي تصاغ على هذا النحو : «إذا حدث كذا . . . حدث كذا في نسبة مئوية معينة» .

وهكذا انهارت الأسس التي تقوم عليها الصورة للعالم وهي : الحتمية والسببية والتعميم والتحديد . . . ولم تبق إلا الموضوعية . فما هو تعريف «الموضوعية» في العلم ؟ وما معنى أن يعنى العلم بما هو موضوعي فقط دون ما هو ذاتي خاص ؟

الموضوعية هي العلاقات القائمة بين أجزاء الأشياء المدركة بحيث يستطيع الناس جميعا أن يدركوا هذه العلاقات . . لو تهيأ لهم الموقف الصحيح لإدراكها . وتعريف الموضوعي إذن هو «ماتساوي علاقته بمختلف الأفراد المشاهدين» . وقد كانت هذه «الموضوعية» هي أساس انفصال العلوم عن الفلسفة كما أشرنا إلى ذلك في مستهل هذا المقال . فالفلسفة ذاتية لأنها ترتبط بشخصية الفيلسوف الذي ابتدعها ، أما العلم فموضوعي لأنه مشترك بين الناس كافة .

وكما كانت الرياضية مثلا أعلى للعلوم الطبيعية من حيث الدقة واليقين ، فقد كانت أيضا المثل الأعلى من حيث الموضوعية ، إذ لا مجال فيها للفردية أو الشخصية أو الذاتية . بيد أن هذا المثل الأعلى قد تحطم في عصرنا الراهن كما تحطم غيره من المثل العليا ،

وأصبحت الرياضة مجالا للإبداع الفردي لا يقل عن مجال الفنون . ووجدت «هندسات» - لا هندسة واحدة ، تنسب إلى أصحابها المبتدعين : فهذه هندسة «ريمان» ، وتلك هندسة «لوياتشفسكى» ، وهناك هندسة «جاوس» ، كل هذا بالإضافة إلى هندسة إقليدس القديمة التى تتخذ من المكان المسطح أساسا تبنى عليه نظرياتها ، على حين تتخذ كل من تلك الهندسات اللا إقليدية مكانا مختلفا لبناء نظرياتها ، فإحداها تتخذ المكان على شكل أسطوانة والأخرى تتخذه على شكل كرة . . . وهلم جرا .

وما دامت «الذاتية» و «الإبداع الفردي» و «الشخصية» قد تسربت إلى المثل الأعلى للعلوم الطبيعية ، ألا يكون من الممكن أن تغزو هذه العلوم نفسها ؟ وهذا هو ما حدث بالضبط للعلوم فى العصر الحديث .



كان العلم الطبيعى يتمتع بأعلى درجات الموضوعية فى نظر الفزيائى القديم ، فهذا العلم منفصل عن وجود الإنسان الوثيق ، ولا صلة له بالذات الإنسانية من قريب أو بعيد . وجاءت نظرية أينشتين النسبية فجعلت المقاييس التى نتخذها فى قياس المدد والأطوال تتوقف فى نهاية الأمر على وجهة نظر الراصد وإطار الإشارة الذى يوجد فيه ، مما يضيف على مقاييسنا طابعا «ذاتيا» .

كانت هذه أولى الضربات التى تلقتها «الموضوعية» فى العلم الحديث . وهى صربة ليست هينة ، لأنها أصابت معقلا ومقتلا . وهى من القوة بحيث أن العلماء المكتشفين الذين وجهوها كانوا أول من أصابتهم المفاجأة بالذهول ، ذلك أنها قلبت مفاهيمهم التقليدية عن الطبيعة رأسا على عقب ، وصار الكون الذى كانت صورته واضحة فى الأذهان حتى ديسمبر سنة ١٩٠٠ عندما اكتشف بلانك نظريته الكوانتم - لغزا محيرا ، وأصبحت الطبيعة التى تسير وفقا للأسباب والمسببات تقفز فى طفرات ، وتنتقل فى حُزْم . ولم يعد من الممكن بعد الثورة التى أحدثها بلانك وأينشتين ومدام كورى وزوجها ونيلزبور ، ودى بروى وشروندنجر وهيزنبرج - لم يعد من الممكن أن تحتفظ الفزياء بموضوعيتها ، بعد أن أصبح الفضل بين الملاحظ وموضوع الملاحظة أمرا مستحيلا . وبذلك تغيرت الأسس نفسها التى يقوم عليها العلم ، وكأنما ترفض الطبيعة الجهود التى تبذل لفض مكنوناتها وأسرارها وذلك على نحوين لا تنقصهما الفعالية : الأول أنه باعتماد الملاحظة لا على الموضوع الملاحظ فحسب ، بل على الشخص الملاحظ أيضا ، لم يعد الإنسان يرى الطبيعة فى ذاتها ، بل الطبيعة الملحوظة ، وهكذا لا يكشف العلم الحديث للإنسان الماهية الموضوعية للطبيعة ، وإنما وجهها واحدا من وجوها . والنحو الثانى الذى تفلت به الطبيعة من الشباك العقلية التى يحاول بها الإنسان اقتناصها - هو قانون «اللاتعين» الذى وضعه

هيزنبرج . إذ يحدد لنا هذا القانون المكان الذى ينبغى أن نقف عنده ولا نتعداه . ولم يعد ثمة مجال للشك فى الحدود الفاصلة بين الشك واليقين ، أو بعبارة أخرى أصبحنا على يقين من عدم اليقين ، وأصبحنا على يقين لا يعتريه الشك وهو أن الكون الذى نعيش فيه أوسع كثيرا مما يستطيع العلم أو الحس أن يكتشفه .

والشئ المساوى حقا هو أن الفزياء التى كانت علما دقيقا مضبوطا حتى نهاية القرن التاسع عشر ، قد أصبحت اليوم معرضا لتضارب الآراء ، ومجالا للمذاهب المتناحرة ، فلم يعد أينشتين يخفى استنكاره لأفكار نيلزبور ، كما كان هو نفسه هدفا لانتقادات قاسية . ومن نقاده الألداء هنرى برجسون وجاك ماريتمان .

وكان هذا « المناخ » العلمى الجديد الذى ساد القرن الحالى ، والخيرة التى صاحبت ، دافعا لانعقاد مؤتمر من علماء الفزياء فى كوينهاجن سنة ١٩٢٦ . وفى هذا المؤتمر دارت مناقشات حامية بين نيلزبور الدنماركى وفرنر هيزنبرج وشروندجر الالمانيين . ولم يكن الإجماع من نصيب أى توضيح من التوضيحات المقدمة للمؤتمر . ومعنى ذلك أن المجال أصبح متسعا للآراء المختلفة فى علم كان يظن أنه مضبوط .

ولنا أن نتساءل : ماهى الآفاق المفتوحة أمام هذا العلم الجديد ؟ إنه كلما تقدم فى مسيرته ، ازدادت رؤيته تعقيدا ، وقل فيها الوضوح وهذا ما يمكن أن ننتهى إليه من الكشف عن جزئيات جديدة جعلت من الذرة عالما حقيقيا من الحوادث ، عالما تولد فيه شرارات الطاقة أو المادة ثم تموت بعد حياة قد تستغرق أحقابا أو قرونا أو أعواما أو أياما أو ساعات أو دقائق ، أو ثوان أو أجزاء على ألف من الثانية ، عالما مبهما إلى أقصى درجة لم تكن فيه من قبل غير شمس واحدة غاية فى الصغر تدور حولها كواكب أصغر منها آلاف المرات . وليت الأمر يقتصر على الإبهام والغموض والتعقيد بل أنه شئ لا سبيل إلى تفسيره وقد علقت عليه لافتة ضخمة كتبت عليها هذه العبارة « اللاتحديد » .

وقد آن لنا أن نتعرض بشئ من التفصيل لفكرة « اللاتحديد » هذه . وتبدأ قصتها والقرن التاسع عشر يقترب من نهايته . كانت الفكرة السائدة عن المادة أنها مركبة من ذرات وعن الضوء أنه مؤلف من موجات . ومن المعروف أن الضوء والمادة هما أعظم مظهرين للموقع الفزيائى . وكان تفسير الظواهر الطبيعية على هذين الأساسين يبدو ناجحا منذ أن تمكن دالتون من قياس نسب الأوزان التى تدخل بها العناصر الكيميائية فى مركبات واكتشف أن هذه النسب ثابتة تعبر عنها أعداد صحيحة بسيطة . أما عن الضوء فقد تم أخيرا الربط بين النظرية التمرجية فى الضوء التى ابتدعها كريستيان هويجنز وبين النظرية الكهربائية فى أعمال جيمس ماكسويل ، وكان ذلك على يد هينريش هرتس الذى قدم الدليل التجريبي على وجود موجات كهربائية .

وفي ختام القرن الماضي طرأت تحولات جذرية على فهمنا الفيزيائي وذلك باستحداث بلانك لنظرية الكم (الكوانتم) . وقد وضعت هذه النظرية أساسا لتفسير صدور الإشعاع عن الأجسام الساخنة . ونقول هذه النظرية إن الإشاعات الضوئية وغيرها عبارة عن ذرات من الطاقة ، وهذه الطاقة مؤلفة من وحدات أولية هي ما أطلق عليه بلانك اسم «الكلمات» (Qnanta) ، وتنتقل هذه الوحدات تبعا لأعداد صحيحة فلا يوجد أبدا جزء أو كسر من الكوانتم ، وحجم الذرة ، أى كمية وحدة الطاقة ، تتوقف على طول موجة الإشعاع الذى ينتقل به الكوانتم ، فكلما كان طول الموجة أقصر ، كان الكوانتم أكبر .

وتوالت بعد ذلك تطبيقات نظرية الكوانتم فى مجالى الذرة والاشعاع وبخاصة على يد نيلزبور الذى وحد اتجاهى التطور فى كلا المجالين ، فاستغل الكشف الذى توصل إليه مندليف الروسى من أن للذرة تركيبا داخليا ، وأنه إذا رتب ذرات العناصر الكيميائية حسب الوزن فإن خواصها الكيميائية تتخذ ترتيباً دائرياً كما استغل النموذج الكوكبى للذرة الذى وضعه رذرفورد الإنجليزى حين ربط بين هذه الكشوف الكيميائية وبين كشف الالكترود . وفى عام ١٩١٣ وضع نيلزبور نظريته التى وحد بها بين نموذج الذرة عند رذرفورد وفكرة «كم الطاقة» عند بلانك .

غير أن نظرية بور وضعت الفزياء فى مأزق حرج ، فقد كان بعض الظواهر يقتضى تفسيراً جسيمياً للضوء ، وبعضها الآخر يقتضى تفسيراً موجياً .

ومن هذا المأزق خرج لوى دى بروى الفرنسى بفكرته التى أعلنها بأن الضوء مؤلف من جزئيات ومن موجات معا . ونقل هذه الفكرة إلى ذرات المادة ، فقال إن كل جزء صغير من المادة مقترن بموجة ، وأن الموجات تسير مع الجزيء وتحكم فى حركته . فجاء شرودنجر وقال إنه يستطيع الاستغناء عن الجزيئات وأنه لا توجد إلا موجات تتجمع فى بقاع صغيرة معينة فينتج عنها شيء يشبه الجزيء ، ووضع معادلة تفاضلية هى الأساس الرياضى للنظرية الحديثة فى الكم ، ويطلق عليها عادة اسم ميكانيكا الكوانتم .

ولما استحال الجمع بين الرأيين اقترح ماكس بورن Max Born الفكرة القائلة بأن الموجات ليست شيئا ماديا على الإطلاق ، وإنما احتمالات حقيقتها رياضية فحسب ، وسار هيزنبرج فى هذا الطريق فبين أن هناك قدرا محددا من «اللاتحديد» فيما يتعلق بالتنبؤ بمسار الجزيء ، مما يجعل من المستحيل التنبؤ بهذا المسار بدقة . وأخيرا جمع بور نتائج بورن ونتائج هيزنبرج فوضع مبدأ التكامل Principle of Complementarity القائل بأن تفسير بورن لا يقدم إلينا إلا وجها واحدا للمشكلة ، فمن الممكن أن ننظر إلى الموجات على أنها ذات حقيقة فزيائية ، فلا يكون للجزيئات حيثى أى وجود . ومعنى هذا أن الواقع الفيزيائى يقبل تفسيرين ممكنين ، كل منهما يماثل الآخر فى صحته ، وإن يكن من غير الممكن

الجمع بين الاثنين في صورة واحدة ، لأن قانون اللاتحديد يجعل من المستحيل القيام بأية تجربة فاصلة تحدد أى التفسيرين هو الصحيح وأيهما الباطل .

وهكذا فإن سؤالنا : ما المادة ؟ لا يمكن الإجابة عنه بالتجارب الفزيائية وحدها ، وإنما يحتاج الى تحليل فلسفى للفزياء . وبعد أن كانت الفزياء قد انفصلت عن التفكير الفلسفى خلال القرون الثلاثة الماضية ، فإنها تعود اليوم إلى البحث الفلسفى مرة أخرى بعد أن وصل البحث إلى مرحلة من التعقيد تقتضى هذه العودة . وعلينا الآن أن نصغى إلى الفلاسفة بعد أن كنا نصغى إلى العلماء . ويقول هؤلاء الفلاسفة إن علينا أن نضع نسقين مختلفين للقوانين الفزيائية أحدهما للموضوعات الملاحظة والآخر للموضوعات غير الملاحظة . والطبيعة لا تملئ علينا وصفا واحدا بعينه . والحقيقة لا تقتصر على لغة واحدة ، وفى استطاعتنا أن نصف العالم الفزيائى بهندسة إقليدية أو بهندسة لا إقليدية . فهناك طرق كثيرة لقول الصدق ، وكلها متكافئة بالمعنى المنطقى ، والواقع الفزيائى يقبل فئة من الأوصاف المتكافئة ، ونحن نختار إحداها على سبيل التيسير على أنفسنا ، وهذا الاختيار لا يركز إلا على عرف واصطلاح ، أى على قرار إرادى . فها نحن نعود مرة أخرى إلى «الذاتية» .

وهناك فى عالم الذرة أشياء يمكن أن نلاحظها وأشياء لا يمكن أن نلاحظها ، فما يمكن ملاحظته هو الصدمات بين جزيئين ، أو بين جزيء وشعاع ضوئى . أما مالا يمكن ملاحظته فهو ما يحدث خلال الفترة السواقعة بين صدمتين ، أو فى الطريق من مصدر الإشعاع إلى الصدمة . ولكن ، ما السبب الذى جعل هذه الملاحظة مستحيلة ؟ المشكلة هى أنه من الضرورى لكى نرى جزيئا أن نضيئه ، وإضاءة جزيء شئ يختلف كل الاختلاف عن إضاءة بيت . ذلك لأن الشعاع الضوئى عندما يقع على جزيء يخرج به عن طريقه . ولكى يكون وصفنا لمسار الجزيء كاملا فينبغى أن نحدد مكانه وسرعته معا . بيد أن التغير الذى يحدثه الملاحظ - بفعل الإضاءة - يجعل من المستحيل قياس القيمتين معا فى نفس الوقت . ففى استطاعتنا أن نقيس موقع الجزيء «أو» سرعته ، ولكننا لانستطيع قياسهما معا . هذا هو معنى مبدأ اللاتحدد الذى وضعه هيزنبرج .

والمهم فى هذا كله هو أن الصورة التى نرسمها للكون قد أصبحت اختيارية أى ذاتية ، وأن ظواهر الطبيعة نفسها أصبحت لاحتمية بمعنى أننا لو وضعنا ذرتين من الراديووم جنبا إلى جنب ، وكانت إحداهما تنفجر فى وقت محدد ، فإنه من الممكن ألا يبدو على الذرة الأخرى أية علامة تشير إلى أنها ستفعل نفس الشئ . فكيف يمكن أن تتصرف الأشياء المتطابقة فى الظروف الواحدة تصرفا مختلفا ؟ وإذا كنا نستطيع أن نقول بقدر كبير من الثقة أن نصف أى عدد كبير من ذرات الراديووم سينفجر فى إل ١٦٠٠ سنة القادمة فإننا لا نستطيع مطلقا أن نحدد أى الذرات ستنفجر بعد ذلك ، أو متى ، بل يبدو أن الطبيعة نفسها لا «تعلم» شيئا .

هى أيضا . فقوانين النشاط الاشعاعى إحصائية بحيث تختلف تمام الاختلاف عن قوانين نيوتن الحتمية للحركة .

لقد أصبح العنصر الذاق مغروسا فى تصورنا للطبيعة . ويتوقف الأمر فى هذا التصور على الكيفية التى ننظر بها إلى الكون ، أى على وجهة النظر الذاتية . فلا يمكن أن يرسم صورة متسقة للطبيعة إلا مصور فردى ، أيا كانت كمية المعلومات التى استمدتها من الآخرين . ذلك أن هذه الصورة لا تكشف عما نعرفه ، أو عما نظن أننا نعرفه ، بل عن «فهمنا» لما نعرفه . هذا الفهم هو من «إبداعنا» الخاص ، انه تفسير تخيلناه للمعرفة نحاول أن نمزج فيه كل شذرات الحقائق المنفصلة فى صورة واحدة منسجمة . وكثيرون هم العلماء الذين مهدوا لظهور أينشتين ولكن لا يوجد غير أينشتين واحد .

وهنا نصل إلى مأزق آخر يقف إزاءه العلم حائرا . فان محدودية العقل البشرى من ناحية وتكدس المعلومات والحقائق العلمية من ناحية أخرى قد جعل من العمل الجماعى التعاونى ضرورة لا محيد عنها فى مجال البحث العلمى ، فى الوقت الذى لا يمكن فيه الكشف العلمى إلا أن يكون فرديا . وهذه هى المعادلة الصعبة : فرد واحد لا يستطيع أن يستوعب نتائج العلوم لكثرتها وتشعبها ، وفرد واحد هو الذى ينبغى أن يتوصل إلى كشف علمى أو نظرية واحدة - كنظرية النسبية - لتفسير النتائج التى توصلت إليها العلوم المختلفة .

وما يزيد من حدة هذه الأزمة هو أن معظم العلماء على درجة كبيرة من الفردية بحيث تراهم لا يأخذون مبدأ البحث الجماعى التعاونى مأخذ الجد . ويقال أن أينشتين أعلن ذات مرة أنه لا يستطيع أن يتخيل كيف كان من الممكن أن تتصور نظرية النسبية جماعة من العلماء .

أضف إلى هذا أن التحليل الدقيق الذى قام به بوانكاريه لطبيعة الكشف الرياضى أثبت أن وعينا الحدسى بالحقائق يختلف كل الاختلاف عن تفكيرنا الذى يتم فوق سطح الوعي ، فهو لا يتم فى كلمات ، وإنما يحدث فى مكان ما من اللا شعور بحيث لا يدرك المفكر عادة ما يدور داخل نفسه . ودور التفكير اللاواعى مهم أيضا فى العلوم الأخرى ، بل وقد يكون حاسما فى حل بعض التفاصيل الفنية التى قد تبدو تافهة .

والأمل معقود فى حل هذه الأزمة المستحكمة على إيجاد طريقة أعمق فى الاتصال الحميم بين العلماء . نوع من التواصل الوثيق ، ووسيلة مبتكرة لنقل الأفكار إذا كان لابد للبحث الجماعى من أن يكون فعالا . ولهذا كله نحتاج إلى فهم أعمق كثيرا مما نعرفه الآن للطريقة التى يعمل بها العقل البشرى . وليس هذا أمرا مستحيلا على كل حال .

وعلىنا فى البحث الجماعى أن نتجنب كبت التفكير اللاواعى للفرد ، وأن نقدم له كل ما يتطلبه من معلومات ، بل وكذلك الأفكار التى لم تكتمل بعد عند زملائه المتعاونين معه بصورة أو بأخرى .

والمخرج الثانى من هذه الأزمة هو أن يلجأ العلم إلى الفلسفة وبذلك ، يدور الزمن دورة كاملة ، ويعود الأبناء إلى حضن أمهم الدافئ الحنون . ولايتوهم القارىء أننا ندعو إلى وضع فلسفة علمية ، فهذا النوع من الفلسفة - كما يقول برديائف - من اختراع مفكرين محرومين من أية موهبة فلسفية صادقة ، أو الشعور بأن لهم رسالة معينة ، إنهم هؤلاء الذين لا يضيفون شيئاً إلى الفلسفة . والنزعة العلمية ليست فى مركز يسمح لها بتقدير دلالة العلم نفسه ، وتقدير إمكانيات الإنسان العقلية ، إذ أن وضع المشكلة نفسه يتعالى على حدود العلم ، والنزعة العلمية تعالج كل شىء من حيث هو موضوع ولا تعفى من ذلك الذات نفسها .

ولست مهمة الفلسفة أن تستريب بالعقل ، وإنما أن تميظ اللثام عن متناقضاته ، وأن توضح له حدوده . وعلينا ألا نلتبس معيار الحقيقة فى العقل أو الذهن ، وإنما علينا أن نلتمس فى الروح المتكامل .

ومن التحيز البين الاعتقاد بأن المعرفة عقلية دائماً ، وأنه لا وجود مطلقاً لمعرفة لاعقلية . ذلك أننا نفهم عن طريق الوجدان أكثر مما نفهم عن طريق العقل .

ومن الخطأ الجسيم أن نعتقد أن العاطفة لا يمكن إلا أن تكون ذاتية وحسب ، بينما الفكر هو وحده الذى يتسم بالموضوعية ، وأن الذات العارفة لا تستطيع أن تدرك الوجود إلا عن طريق العقل ، بينما تقتصر العاطفة على العالم الذاتى وحده . . . والواقع أن عكس ذلك هو الصحيح ، فالعاطفة الإنسانية ليست ذاتية اللهم إلا فى فضلا فردية ضئيلة ، وهى فى شطرها الأعظم قد أحالها المجتمع إلى شكل موضوعى . وعلى العكس من ذلك يمكن أن يكون العقل ذاتياً إلى حد كبير ، بل هو فى أغلب الأحيان أكثر فردية من العاطفة ، وأقل خضوعاً للإحالة الموضوعية التى يقوم بها المجتمع .

والمعنى نفسه الذى يفهم من كلمة «ذاتى» وموضوعى فى حاجة إلى مراجعة بالغة الدقة ، فإن مسألة تحديد هل إدراك الحقيقة ذاتى أو موضوعى على جانب كبير من الخطورة ، وأيا كان الحل ، فإننا على يقين من أمر واحد وهو أن الإدراك الفلسفى فعل روحى لا يقوم به العقل وحده ، وإنما تتركز فيه مجموع القوى الروحية للإنسان ، سواء ما ينتمى منها إلى وجوده الإرادى ، أو الى وجوده الشعورى .

وما أبلغ قول الشاعر المعاصر إزرا ياوند : «الفنون والأدب والشعر علم ، تماماً مثلما أن الكيمياء علم . إن موضوعها جميعاً واحد ، هو الإنسان والجنس البشرى ، والفرد» .

وليس غريباً أن يتجه العلماء أنفسهم - وقد أعوزهم اليقين فى العلم واقتنعوا بقصوره عن اشباع شوق الإنسان الفطرى إلى المطلق - ليس غريباً أن يتجهوا إلى الفن والأدب فى

فهم «الإنسان» . فها هو واحد من العلماء الأفذاذ في عصرنا الحاضر هو آلان كوتريل يهتف بتلك العبارة التي أوردناها للشاعر إزرا باوند في ختام كتابه «صورة الطبيعة» بعد أن يقول : « . . . ولزيد من الفهم في هذا المجال (مجال الإنسان) علينا أن نتجه إلى الفنون والآداب ، إلى الروائيين العظام ببصيرتهم النافذة إلى الطبيعة الإنسانية . . . إلى رمبرانت وميكلانجلو وإلى الموسيقيين الذين عبروا عن المشاعر الإنسانية تعبيراً مباشراً . ومع أن هذا النوع من الفهم لا يصاغ في مصطلحات علمية ، إلا أنه ادراكي مكثف ومضبوط ، كما نعلم ذلك جميعاً من خبرتنا الشخصية بآثاره» .

ولانجد لختام هذا المقال كلاماً أبلغ من هذا الكلام .

ثانيا : دراستان في علم النفس

٦ - نظريات كارل هورني في التحليل النفسي

٧ - فن الحب عند إريك فروم

٦ - نظريات كارن هورنى فى التحليل النفسى*

من أبرز الاتجاهات التى تفرعت عن مدرسة فرويد فى التحليل النفسى اتجاهان : أحدهما يتخذ طابعا بيولوجيا ويحاول النفاذ إلى مرحلة الطفولة نفاذا أعمق ، وتمثل هذا الاتجاه مدرسة ميلانى كلاين ؛ والثانى يتخذ طابعا اجتماعيا ويهتم اهتماما واضحا بعلاقات الفرد الاجتماعية ، وخلفيته الحضارية ، وتمثل هذا الاتجاه كارن هورنى ، وإريك فروم وهارى ستاك سليفان .

وكلا الاتجاهين كان كامنا فى مؤلفات فرويد نفسها ، غير أن الاتجاه الثانى قد أثار ثائرة أتباع فرويد الملتزمين بتعاليمه ، لأنه دفع ممثليه إلى التهاجم على أسس النظرية الفرويدية ، وذلك لاعتقادهم الضمنى بأن الطبيعة الإنسانية قابلة للتغير والتبدل ، ولرفضهم لأهمية علم التشريح فى تحديد الفروق النفسية بين الجنسين ، وبإنكارهم لحتمية مراحل تطور «الليبيدو» وعقدة أوديب ، وب تأكيدهم لأهمية العلاقات الشخصية المتبادلة ، وإلحاحهم على الخلفية الحضارية ، وفى مجال العلاج النفسى قام ممثلو هذا الاتجاه بإحلال طريقة أقصر من حيث زمن العلاج ، وأشد إيجابية ، محل الطريقة القديمة السلبية التى تستغرق زمنا طويلا .

وقد ظهرت بدايات هذا الاتجاه فى كتابات «ساندور فرنشى» الذى ظل رغم تجديداته العديدة فى مجال العلاج النفسى التى أنكرها فرويد بشدة - مخلصا لأستاذة فرويد حتى وفاته سنة ١٩٣٣ . غير أن هذا الاتجاه يتخذ صورته الحديثة على أيدى كارن هورنى وفروم ورايخ الذين كانوا يتعاونون معا فى المانيا كمحللين نفسانيين قبل حصولهم على الجنسية الأمريكية ، وسنحاول فى هذا المقال أن نعرض لنظريات واحدة من أبرز ممثلى هذا الاتجاه وهى : «كارن هورنى» .

* (الكاتب - العدد ٣٦ - مارس ١٩٦٤)

قامت «كارن هورنى» بتدريس نظرية فرويد فى التحليل النفسى زهاء خمسة عشر عاما فى معهد التحليل النفسى ببرلين . وحين أقامت فى الولايات المتحدة شغلت منصب المدير المساعد لمعهد شيكاجو ، وكانت تحاضر فى الوقت نفسه فى «المدرسة الجديدة» للبحث الاجتماعى . ولكنها لم تبدأ فى تأكيد الدور الذى تقوم به العوامل الاجتماعية فى «العصاب» ، وفى تحديها للفروض البيولوجية التى ينادى بها أتباع فرويد إلا بعد أن انضمت إلى هيئة التدريس فى معهد نيويورك للتحليل النفسى . وعند وفاتها عام ١٩٥٢ كانت تشغل منصب عميدة المعهد الأمريكى الجديد للتحليل النفسى .

وتمتاز مؤلفات «كارن هورنى» عن مؤلفات زملائها الذين ساروا فى نفس اتجاهها الاجتماعى بأنها قد خلقت لها جمهورا كبيرا من القراء ، ذلك أن القارئ العادى يستطيع أن يلم بالكثير مما ورد فى كتبها من أفكار وآراء ، وبخاصة لأن بعض كتبها يتعرض للأزمات التى أحاطت بالإنسان المعاصر ، ويكفى أن نذكر هنا أهم عناوين هذه الكتب مثل : «الشخصية العصابية لعصرنا - طرائق جديدة فى التحليل النفسى - صراعاتنا الباطنية - التحليل الذاتى - العصاب والنمو الإنسانى» - لتبين إلى أى مدى يمكن أن تجتذب هذه العناوين عامة القراء .

ويحسن بنا قبل أن نعرض لآراء «كارن هورنى» أن نبين الاتجاهات التى تأثرت بها فى حياتها العلمية . وربما كان أول هذه الاتجاهات نفورها الغريزى من تعصب فرويد ضد المرأة ، ويتمثل هذا النفور فى أبحاثها المبكرة مثل «نشأة عقدة الخشاء عند النساء» و «الهروب من الأنوثة» ، وفى هذه الأبحاث تعزو الاختلافات بين الجنسين إلى عوامل اجتماعية لا إلى عوامل بيولوجية . وتأثرت «كارن هورنى» فى المحل الثانى بالاشتراكية التى انتشرت بين مفكرى أواسط أوربا فى عام ١٩٢٠ وماتلاه من أعوام . وجاء بعد ذلك تأثرها بآراء «آدلر» من حيث نظرتها إلى المشكلات النفسية . وأخيرا ، فقد تأثرت «كارن هورنى» تأثرا كبيرا بالحضارة الأمريكية منذ وصولها إلى أمريكا عام ١٩٣٠ ، إذ كتبت تقول : «إن التحرر من المعتقدات القطعية قد رفع عن كاهلى الالتزام بأن نظريات التحليل النفسى أمر مسلم به ، ومنحنى الشجاعة لأن أسير قديما وفقا للخطوط التى اعتقدت أنها صائبة ، وفضلا عن ذلك فإن تعرفى على حضارة تختلف فى كثير من المظاهر عن الحضارة الأوربية قد علمنى أن الصراعات العصابية المتعددة تحددها فى نهاية الأمر الظروف الحضارية» .

وقد انتقدت «كارن هورنى» نظريات فرويد نقدا تفصيليا . وسنورد هنا أهم نقاط هذا النقد حتى نستطيع أن نبين الأسس التى أقامت عليها «كارن هورنى» نظرياتها فى تفسير السلوك العصابى .

ترى «كارن هورنى» أن أعظم إسهام قدمه فرويد إلى علم النفس الحديث هو هذا الثلاثى الأساسى من التصورات :

١ - أن العمليات النفسية تسير وفقاً لحتمية صارمة .

٢ - أن الأفعال والمشاعر يمكن أن تكون دوافعها لا شعورية .

٣ - وأن هذه الدوافع ذات طبيعة عاطفية . وعلى الرغم من أن كارن هورنى تعترف بالحتمية النفسية ، إلا أنها تعتقد أن تصور «الدوافع اللاشعورية» تصور شكلى أكثر من اللازم ، فهى تقول : «إن الوعى بموقف ما لا يشمل ادراك وجوده فحسب ، بل معرفة قوته وتأثيره ، ومعرفة نتائجه والوظيفة التى يؤديها أيضاً . فإذا لم توجد هذه المعرفة فهذا معناه أن الموقف لا شعورى حتى ولو بلغت لمحات المعرفة درجة الوعى فى لحظة من اللحظات» (طرائق جديدة فى التحليل النفسى) . وعلى هذا النحو يمكن أن نعد الأهداف الرهنية التى يفسر بها أدلر السلوك الإنسانى عمليات عقلية لا شعورية ، مادامت أى عملية عقلية يمكن أن توصف بأنها «لاشعورية» إذا لم يكن الفرد واعياً بمضمونها وقوتها ونتائجها .

ولعل أهم كشف لفرويد هو قوله بأن الدوافع اللاشعورية ذات طبيعة عاطفية . إذ أن هذا القول قد أدى إلى التصور الحديث للشخصية على أنها ديناميكية فى مقابل الصورة الاستاتيكية الميكانيكية القديمة للعقل التى رسمتها المدرسة «الارتباطية» ومدرسة هربرت فى مستهل القرن التاسع عشر . وبالإضافة إلى هذه المسلمات الثلاث الأساسية التى أسهم بها فرويد فى علم النفس ، هناك ثلاثة إسهامات أخرى أضافها فرويد إلى طريقة العلاج النفسى وهى : التحويل^(١) والمقاومة^(٢) وطريقة التداعى الحر . غير أن «كارن هورنى» لا تعتقد أن نظرية فرويد فى التحويل القائلة بأنه (أى «التحويل») هو فى جوهره تكرار للمواقف الطفولية نحو المحلل الذى يمثل الأب - لا تعتقد كارن هورنى أنها نظرية مفيدة على وجه الخصوص . وإنما المفيد هو الافتراض القائم وراءها ، ألا وهو أن ملاحظة ردود الفعل العاطفية التى يبديها المريض أثناء التحليل تؤلف أسرع الطرق وأشدّها مباشرة للوصول إلى فهم لتركيب شخصية المريض ، ومن ثم إلى متاعبه النفسية ، وهذا لأن كارن هورنى تعتقد أن جوهر علم النفس يكمن فى فهم

(١) وهى العلاقة التى تقوم بين المريض والطبيب النفسانى من حب وبغض أثناء عملية التحليل النفسى .

(٢) المقاومة التى يبديها المريض للعلاج .

العمليات التي تسير عليها العلاقات الإنسانية ، أما تصور «المقاومة» فيقوم على افتراض أن للمريض أسبابه القوية التي تجعله يود أن يكون لا واعيا ببعض دوافعه . وعلى هذا فإننا كلما تقدمنا في معرفة الطرق التي يدافع بها عن مواقف (الدفاع الذاتي) أصبح العلاج النفسي أشد فعالية . و«التداعي الحر» هو العامل الخاص بالتحليل النفسي الذي يجعل ملاحظة المريض ملاحظة دقيقة أمرا ممكنا ، ويقوم على المبدأ القائل باتصال الأفكار والمشاعر حتى ولو لم يكن هذا الاتصال ظاهرا .

ولكن ، على الرغم من اعتراف «كارن هورني» بعقيدة فرويد ، فإنها تعتقد أن بعض مسلماته الأساسية قد تأثرت بالنظرة العامة السائدة في عصره وبالمعتقدات الفلسفية الشائعة في القرن التاسع عشر . وأولى هذه المسلمات الأساسية هي «التوجيه البيولوجي» ، ذلك التوجيه الذي يظهر في نظرياته عن الغريزة ، وفي إلحاحه على العوامل الوراثية والجسمية ، وفي ميله إلى تفسير الفروق النفسية بين الجنسين على أساس الاختلافات التشريحية . وكان فرويد دائم الإشارة إلى أن الغرائز قائمة على الحد الفاصل بين العمليات العضوية والنفسية ، ومن الواضح أنه كان يفترض أن المراحل الفمية والشرجية والقضيبيية والتناسلية وكذلك عقدة أوديب - تتحدد فطريا ، وبالتالي فإنها تكاد ألا تتأثر بالعوامل البيئية والحضارية .

وثمة مؤثر آخر ، وإن يكن سلبيا هذه المرة ، قد أثر على فرويد ، ألا وهو جهله بالمعلومات الحديثة التي أتى بها علم الانثروبولوجيا وعلم الاجتماع . فالتصور الحضاري الذي يذهب إلى أن المجتمعات الإنسانية قد تختلف جوهريا وأساسيا بعضها عن البعض الآخر ، كان تصورا غريبا على فرويد ، كما كان ينظر إلى الظاهرة الحضارية على أنها قد انبثقت - في جوهرها - عن أصول بيولوجية وغريزية .

ومن السمات المميزة لفرويد ميله إلى «التفكير الثنائي» أي أنه يميل إلى التفكير في العوامل النفسية على صورة زوجين من العوامل المتقابلة : كالأنا والهو وغريزة الموت والحياة ، والأنوثة والذكورة وهكذا . وهذا الضرب من الثنائية سمة مميزة من سمات التفكير في القرن التاسع عشر ، كما هي الحال أيضا بالنسبة لامتناع فرويد المتعمد عن إصدار الأحكام الأخلاقية ، وهذا الحياد ضروري في العلوم الطبيعية ، ولكنه غير مطلوب في العلوم الإنسانية وخاصة بالنسبة للعالم النفسي .

وتصف «كارن هورني» تفكير فرويد بأنه « ميكانيكي - تطوري» في نظره العامة ، ذلك أن نظرية دارون في التطور تقضي بأن الأشياء التي توجد اليوم لم تكن موجودة في الماضي دائما على الصورة التي هي عليها ، بل تطورت عن مراحل سابقة . والتفكير

«الميكانيكى - التطورى» شكل خاص من وجهة النظر هذه ، ويقضى بأن الظواهر الحالية لا تُحدَّد بالماضى فحسب (وهو افتراض وجيه) ولكنها لا تحتوى شيئاً آخر سوى الماضى .

ووفقاً لهذه النظرية يفترض فرويد أن مواقف البالغ «ليست إلا» تكراراً لنفس المواقف فى الطفولة ، وأنه لا يحدث شيء هام فى تطورنا بعد سن الخامسة ، وأن ردود الفعل المتأخرة ما هى إلا تكرار لردود الفعل الماضية . ومثل آخر ، هو تأكيد أنه مادامت الولادة هى أول ظهور للقلق ، فإن أشكال القلق المتأخر ما هى إلا تكرار لقلق الولادة الأصلى . وهذه المعتقدات الفلسفية قد أدت بفرويد إلى أن يكون متشائماً فى نظره إلى الطبيعة الإنسانية دون ضرورة منطقية أو داع علمى . وتتساءل «كارن هورنى» : إذا كانت الطبيعة الإنسانية بفطرتها عدوانية ومتمركزة حول ذاتها ، وإذا كانت الروح الاجتماعية ليست إلا مظهرها من مظاهر الجنس المكبوت ، فكيف تأتى للأنسان أن يكون المجتمعات الإنسانية بادية ذى بدء ؟ وإذا لجأنا إلى الشواهد التى تقدمها لنا دراسات الحضارات المختلفة ، وإذا كانت الروح العدوانية فطرية ، فكيف نفسر اختفاء هذه الروح من بعض الجماعات كجماعة «الأرابش» فى غينيا الجديدة ، كما تصفها «مرجريت ميد» فى كتابها «الجنس والمزاج» فى ثلاثة مجتمعات بدائية ؟ ومن العسير علينا أن نفترض أن الروح العدوانية أولية وفطرية ، بينما روح الصداقة والمحبة الحقيقية ثانوية ومكتسبة وتعبر عن الجنس المكبوت . وإذا كان الكرم رد فعل ضد الطمع ، فإن ذلك لا يدحض وجود الكرم الحقيقى .

ويأتى ضعف نظرية «الليبيدو» عند فرويد من أنها على الرغم من قدرتها على رؤية الطرق المتعددة التى يحقق بها اتجاه واحد نفسه فى شخصية ما ، فإنها تقع فى خطأ افتراض أن الليبيدو هو المصدر النهائى لكل الاتجاهات . وقد يكون من الممكن أن نصف تفسير المحلل النفسانى بأنه عميق حين يصل إلى الدوافع المكبوتة والمشاعر والمخاوف ، ولكن أن نفترض أن التفسيرات العميقة هى وحدها التى ترتبط بالدوافع الطفولية ، وهم خطير لأسباب ثلاثة :

١ - أنه يشوه نظرتنا إلى العلاقات الإنسانية ، وإلى طبيعة الصراعات العصابية ودور العوامل الحضارية .

٢ - أنه يؤدى إلى إغرائنا لفهم آلة كاملة بترس واحد فيها بدلاً من بيان كيف تؤدى العلاقات المتبادلة بين الأجزاء جميعاً إلى نتائج معينة .

٣ - أنه يقود المحلل إلى افتراض قيود نهائية على العلاج النفسى (قائمة على العوامل

البيولوجية) ، على حين أن هذه القيود لا وجود لها .

أما فيما يتعلق بعقدة أوديب ، فإن كارن هورنى لا تعتقد أنها عقدة شاملة تصيب الناس جميعاً ، أو أنها مُسببة بواسطة عوامل فطرية ، وإنما ترى أنها تنشأ عن موقفين ممكنين يتأثران بالبيئة :

أولاً : التنبيه الجنسي السليم أو غير السليم الذى يتلقاه الطفل من الأب الفاشل أو الأم الفاشلة .

ثانياً : قلق الطفل الذى يتتابه نتيجة لرغبته فى التعويض عن الاتجاهات العدائية فى بيئة منزلية فاسدة .

وتبدأ «كارن هورنى» نظريتها الخاصة فى التحليل النفسى بقولها إنه لا وجود لعلم نفس سوى ينطبق على الناس كافة ، فقد يكون السلوك الذى نعهده عصابياً فى مجتمع ما ، سويّاً فى مجتمع آخر أو العكس . ولا يمكن أن يتحدد الشذوذ أو السوية إلا بالرجوع إلى الحضارة التى ينتمى إليها الفرد . ومع ذلك فثمة صفتان تتحققان فى العصابين بوجه عام وهما «جهود رد الفعل» و«اختلال التوازن بين القدرات والأفعال» . فسما يتصرف الفرد السوى تصرفاً مرناً يناسب مقتضيات الموقف الموضوعى ، يتصرف العصابى فى كافة المواقف تصرفاً واحداً محددًا وفقاً لأفكار ثابتة . وإذا شئنا أن نصوغ هذه الصفة فى صيغة محددة قلنا : «إن الرجل السوى حين يفشل ، يكون فشله ناتجاً عن أحداث خارجية ، على حين أن العصابى يحمل فشله داخل نفسه» . وبينما يرى فرويد أن عقدة أوديب كامنة فى أساس الأمراض العصابية جميعاً ، تفسر كارن هورنى «العصاب» على أساس «القلق الأساسى» .

فقد يواجه الشخص السوى ما تسميه كارن هورنى «بالموقف العصابى» حين يواجه عقله السوى نسيباً موفقاً خارجياً مشحوناً بالصراعات . فالفرد الذى يرغب على مواجهة فظائع الحرب وأخطارها لحساب جماعة يشعر نحوها بتعاطف ضئيل ، ولا يحس نحو آرائها إلا بالازدراء أو عدم الاكتراث . . مثل هذا الشخص قد يصاب «بعصاب الحرب» . بيد أن العصاب الحقيقى هو «عصاب الشخصية» لأنه فى هذه الحالة ، على الرغم من أن العوامل الخارجية قد تظهر أو تبرز بعض عيوب الشخصية ، فإننا قد نلاحظ أن هذه العيوب كانت موجودة وجوداً كامناً - قبل مواجهة الموقف بزمان طويل . غير أن الصراعات العقلية التى يعانىها العصابى ليست صراعات جوهرية فى الطبيعة الإنسانية وتنشأ عن أسس بيولوجية كما يفترض فرويد ، ولكنها - على العكس من ذلك - تقوم على القوى الدافعة والصراعات الموجودة فى المجتمع الذى يعيش فيه العصابى . والعصاب الذى يصاب به إنسان العصر الصناعى الحديث قائم على أساس صراعات كامنة فى حضارتنا ، على الرغم من أنها تستمد قوتها مما تصفه كارن هورنى بأنه «القلق الأساسى» .

وتصف «كارن هورنى» القلق الأساسى بأنه شعور الطفل بأنه «صغير ،

تافه ، عاجز ، معرض للخطر ، في عالم يظلم ، ويغش ، ويهاجم ، ويذل ، ويخون ، ويحسد . وهذه المشاعر تنشأ في الطفولة في حالة الاطفال الذين يفشل آباؤهم وأمهاتهم في منحهم الدفء الصادق والحنان العميق (بسبب إصابتهم هم أنفسهم بالعصاب) ، وبالتالي يفتقرون إلى ذلك اليقين السعيد بأنهم مطلوبون» فالحب بلا قيد ولا شرط ، أمر جوهري لنمو الطفل السوى . وحين يفتقر إلى هذا الحب ينشأ خوف الطفل من البيئة بوصفها خطراً يتهدد زغباته المشروعة وتطلعاته . وهذا الخوف - على عكس الخوف من الخصاء - لا يقوم على وهم ، وإنما يقوم على أساس من الواقع . ولما كان الطفل يحتاج بطريقة أو بأخرى إلى التخلص من هذا القلق ، فإنه ينمى في نفسه اتجاهات عصابية هي : الحنان والخضوع ، والانسحاب ، والقوة .

١ - النزوع العصابي إلى الحنان : فبينما تكون الحاجة الأولية في الحب السوى هي الحاجة إلى الحنان ، فإنها في النزوع العصابي نحو الحنان تقوم على الحاجة إلى الطمأنينة ، وتتلخص في هذا الموقف : «إذا كنت تحبني فأنك لن تؤذيني» . ومثل هذا الشخص يخشى الوحدة ، وفي علاقاته الجنسية يبدو مندفعاً عديم التميز . والجنس بالنسبة إليه وسيلة لاكتساب الحنان وبالتالي الطمأنينة ، ولكنه نتيجة لموقف الطفولة الذي سبق أن وصفناه ، لا يستطيع أن يثق حقاً في الناس ، ويشعر أنه غير جدير بالحب . وعن هذا الموقف ينشأ الصراع الذي يتمثل في أنه في الوقت الذي يسعى فيه دائماً إلى الحب ، فإنه لا يستطيع أن يرد الحب بالحب لأنه يخشى من اعتماده العاطفي على غيره ، والعصابي يطلب الحب بلا قيد ولا شرط ولحاجته إلى الطمأنينة يتوقع أن يجب بغض النظر عن إخفاقة في أن يحب وعلى الرغم من استفزازه للشخص الآخر .

٢ - النزوع العصابي إلى القوة : وبينما لا يكون النزوع إلى القوة عصابياً بالضرورة - فقد ينشأ عن الرغبة في تحقيق رسالة معينة أو عن امتلاك قدرات خارقة ، فإن النزوع العصابي إلى القوة ينشأ عن الخوف والقلق والشعور بالدونية ، ومثل هذا الشخص العصابي يريد أن يكون مصيباً طوال الوقت وأن يسيطر على كل إنسان ، وسماته المميزة هي :

- «أ» أنه يريد أن يكون متفوقاً في كل شيء ، بل إنه ينافس حتى هؤلاء الذين تختلف أهدافهم مع أهدافه .
- «ب» أن نزوعه نحو القوة قائم على عدائه نحو الآخرين ، وبالتالي فإنه يحرص على أن يلحق بهم الهزيمة .
- «ج» أنه يخشى انتقام الآخرين منه ، ومادام يريد أن يكون محبوباً منهم ، فإنه يجد نفسه في ورطة لا سبيل إلى الخروج منها . وشعاره هو : «مادمت أقوى منك ، فإنك لا تستطيع أن تؤذيني» .

٣ - الإنسحاب العصابي : ويقوم على أساس اعتقاد العصابي في أنه إذا أصبح مكتفياً بذاته فإنه يكون آمناً . فهو يريد أن يكون مستقلاً عاطفياً عن الناس . وشعاره هو «إذا تحاشيت الناس ، لم يستطيعوا أن يلحقوا بي الأذى .» .

٤ - الخضوع العصابي . يميل العصابي نتيجة لشعوره الدائم بالعجز إلى قبول الآراء التقليدية والأفكار الشائعة أو آراء أصحاب السلطان والنفوذ . وقد يكبت رغباته الخاصة ، ويسمح للغير باضطهاده ، ويتجنب انتقاد الآخرين ، ويسارع إلى الخضوع لكل من يصادفه وشعاره هو : «إذا خضعت لإرادة الآخرين أو قدمت لهم المعونة ، فسوف أتجنب إيذاءهم» ونستطيع أن نلخص المواقف الأساسية الثلاثة التي يمكن أن يتخذها العصابي في : الاتجاه نحو الناس أو ضد الناس ، أو بعيداً عن الناس . ففي الموقف الأول قد يتقبل الإنسان عجزه ، وعلى الرغم من مخاوفه يحاول أن يكتسب عطف الآخرين ، ويعتمد عليهم ، وفي الموقف الثاني يتقبل عداءهم ويسلم به ، ويقرر أن يقاتلهم ، وفي الموقف الثالث ، لا يريد أن ينتمى إليهم ولا يريد أن يحاربهم ، بل يريد أن يقف عنهم بمعزل ، وفي كل موقف من هذه المواقف تؤكد «هورني» جانباً من جوانب القلق الأساسي : العجز في الموقف الأول ، والعداء في الموقف الثاني ، والعزلة في الموقف الثالث .

ولو كان من الممكن أن يتمسك الفرد بموقف واحد من هذه المواقف ، إذن لأمكنه أن يشق طريقه في الحياة آمناً مطمئناً . غير أن الشخص الذي يعاني من «القلق الأساسي» لا يستطيع أن يعتنق إتجاهاً واحداً من هذه الاتجاهات بكل كيانه ، إذ هذه المواقف الثلاثة توجد مختلطة بعضها ببعض الآخر نتيجة للظروف التي نمت فيها . ومع أن موقفاً منها يمكن أن يسود على الموقفين الآخرين وأن يؤثر على السلوك الفعلي ، فإن الاتجاهين الآخرين لا يكفان عن التأثير ، وعن الاصطدام الواحد بالآخر . وهذا الصراع بين الاتجاهات الثلاثة هو الذي يؤلف جوهر العصاب في نظر «هورني» ، ومن ثم فإنها تسميه بالصراع الأساسي .

غير أن هذا الصراع ليس إلا بداية العصاب ، لأن الفرد حين يصل إلى شيء من التوازن لفترة معينة ، تمرقه صراعات جديدة تولدت عن المواقف التي اتخذها ، والصراعات الجديدة تتطلب علاجات جديدة وهلم جرا .

يبدو إذن أن منهج هورني في التحليل لا يتناول المادة الأولية أو الطفولية إلا من حيث أنها تكشف عن الاتجاهات المعاصرة في الشخصية . فهو بالأحرى تحليل للعيوب الحالية في العلاقات الشخصية المتبادلة بين المريض والآخرين كما تكشف عنها مواقف المريض نحو المحلل النفسي . وهي تعد العصاب مظهراً اجتماعياً بمعنى أن الأعراض أو الطرائق التي تكون مقبولة في إطار حضارة معينة ، يمكن أن تعد سوية بالنسبة للأشخاص الذين يعيشون

في هذه الحضارة . وهي تضع مسئولية العصاب على المتناقضات التي تمزق الحياة الأمريكية المعاصرة . فالصراعات جاهزة في أسلوب الحياة الأمريكية نفسها ، وفي أساليب أخرى للحياة أيضا . فثمة تناقض بين التنافس والنجاح من ناحية وبين حب الآخرين من جهة أخرى ؛ و ثمة تناقض بين تنبيه الاحتياجات الفردية نتيجة لانتشار الإعلان ، وبين عجز الفرد عن إشباع هذه الاحتياجات ، و ثمة تناقض بين التأكيد على أن الفرد الحر ، وبين القيود المتزايدة التي تفرضها البيئة عليه ، وينتج عن هذه العوامل جميعاً أن يشعر الفرد نفسياً بأنه عاجز وحيد .

والواقع أنه على الرغم من البساطة التي نجدها في نظريات «كارن هورني» ، إلا أنها لم توضح مفاهيمها الأساسية توضيحاً كافياً ، فقد حدثتنا مثلاً عن السمات العصابية المختلفة ولكنها لم تبين لنا لماذا تنشأ هذه المجموعة دون غيرها من المجموعات . ونظريتها تقوم في جوهرها على الوصف التجريبي لتركيب العصاب من وجهة نظر تحليل الأنا ، ومن ثم فإنها على هذا النحو أكثر فائدة للمعالج النفسي منها لعالم النفس .

ومهما يكن من أمر فإن ملاحظاتها وانتقاداتها شائعة إلى حد كبير وقد تشر بين يدي غيرها في المستقبل ثماراً نافعة ، وربما كان أهم ما في نظريتها هو توكيدها على الجانب الاجتماعي من الشخصية وعلى الخلفية الحضارية كإطار لا بد منه لفهم العصاب وتفسيره ، وإن كان ذلك يذكرنا بنقيصة من أهم نقائص نظريتها وهي أنها اقتصرت على المشكلات المرضية دون غيرها من المشكلات النفسية ، فهي قد اهتمت بالعصاب أكثر من اهتمامها بالإنسان السوي ، ومن ثم فإن تفكيرها يفتقر إلى الصفة المنهجية وإلى الاهتمام بالتفاصيل ، وهما صفتان نجدهما عند فرويد في صورة تدعو إلى الإعجاب الصادق .

٧ - فن الحب عند إريك فروم*

إريك فروم محلل نفسي ولد بفرا نكفورت في ألمانيا عام ١٩٠٠ ، ونال درجة الدكتوراه في علم النفس من جامعة هيدلبرج سنة ١٩٢٢ ، وحصل على الجنسية الأمريكية سنة ١٩٤٠ ، وأصبح منذ عام ١٩٥٢ أستاذاً لعلم النفس في الجامعة الوطنية بالمكسيك .

وثائق أهمية إريك فروم من عنايته بتحليل عوامل الانحلال في المجتمع الغربي الحديث ، ومن دراساته العميقة للنفس الإنسانية من حيث صلتها بالمجتمع ، من تعديلاته التي أدخلها على التحليل النفسي كما وضعه فرويد .

وقد نشر إريك فروم كتاباً صغير الحجم لاتزيد صفحاته عن مائة وعشرين صفحة تحت عنوان «فن الحب» The Art of Loving عرض فيه نظريته في الحب ، وقدم تشخيصاً لأسباب انحلال الحب في المجتمع الحديث ، ولهذا رأيت أن أقدم له موجزاً وافياً للقارئ العربي لعله يهتدي به في فهم موقف الإنسان المعاصر من نفسه ومن الآخرين .

كل نظرية في الحب ينبغي أن تبدأ بنظرية في الإنسان والوجود الإنساني . وإذا كان الإنسان يتبدى لنا لأول وهلة على أنه جزء من الطبيعة ، إلا أننا لانلبث أن نرى أنه يتعالى عليها ويتجاوزها باستمرار ، وفي هذا موضع الاختلاف بينه وبين سائر الكائنات . الإنسان هو «الحياة الواعية بنفسها» ، إنه في وعى بنفسه ، وبالأخرين ، في وعى بماضيه ، وبإمكانات مستقبله ، في وعى بحياته القصيرة ، وبأنه ولد على غير إرادته ، وسيموت على الرغم منها ، وأنه قد سبق من يجبههم في الرحيل عن هذا العالم ، وقد يسبقونه . . إنه في وعى بعزله وانفصاله ، وبعجزه حيال قوى الطبيعة والمجتمع ، وبقصوره إزاء كل ما يجعل وجوده سجناً لاسبيل إلى احتجاله . والإنسان السوي يسعى إلى التحرر من هذا السجن ويحاول أن يتصل بالآخرين وأن يتحد - بصورة وبأخرى - بالعالم الخارجي .

والوعى بالانفصال يولد إحساساً بالقلق ، بل إنه مصدر كل قلق . والإنسان يشعر بحاجة ملحة إلى التغلب على انفصاله ، والخروج من سجن عزلته . والفشل المطلق ، في تحقيق هذا الهدف معناه الجنون . المشكلة واحدة لأنها نابعة من الموقف الإنساني ، أما الحلول فمتعددة . قد يكون الحل بعبادة الحيوان ، أو بتقديم القرابين الإنسانية ، أو بالقتال واغزو ، أو بالاغراق في الترف ، أو باللجوء إلى الزهد والتقشف ، أو بالعمل الدائب ، والإبداع الفني ، أو بحب الله ، أو بحب الإنسان ، وتاريخ الدين والفلسفة هو تاريخ تلك الحلول ، ويتوقف الجواب دائماً على شعور المرء بفرديته ، وكما أن إحساس الطفل بالانفصال يتلاشى حين تحتضنه الأم وتقدم له ثديها ، فإن الجنس الإنساني كان يشعر في طفولته باتحاده مع الطبيعة ، ويأنه شيء واحد مع الأرض وسائر الكائنات ، وما عبادة الحيوان وتأليهه إلا مظهر من مظاهر طفولة الجنس البشري . وكلما ارتقت الإنسانية اصطنعت وسائل أخرى للتغلب على عزلة الإنسان وانفصاله عن الطبيعة وعن إخوانه من بني البشر . ومن هذه الوسائل كانت حالات النشوة Orgiastic States التي يلجأ إليها الإنسان من طقوس دينية وفنون ، ومن ألوان الخدر المختلفة ، ومن ممارسة الجنس . . إلخ ، ذلك أننا في حالات النشوة والسكر نغيب عن العالم الخارجي ، وباختفاء العالم الخارجي ينتهي الشعور بالعزلة والانفصال . بيد أن هذه الوسائل لا يمكن أن تكون قضاء تاماً على الشعور بالقلق والوحدة ، إذ أنه بانتهاء النشوة يتولد القلق من جديد . ولهذا أيضاً لا يكون الاتصال الجنسي - إن لم يكن ناشئاً عن الحب - وسيلة من وسائل التغلب على القلق ، بل إنه يزيد من هذا الشعور ، لأن الجنس حين يخلو من الحب لا يستطيع أن يعبر الهوة التي تفصل بين شخصين .

والتجانس مع الجماعة حل آخر ، لأن التجانس معناه التشابه والاتصال . والنظم الاستبدادية تستخدم الارهاب والضغط لكي يتم هذا التجانس . أما النظم الديمقراطية فتلجأ إلى الإيحاء والدعاية . وكل ما بين النظامين من اختلاف ، هو أن الفرد يستطيع أن يستعصى على التجانس في النظم الأخيرة ، ولكنه لا يستطيع ذلك في النظم الأولى إلا إذا قرر الاستشهاد . والحقيقة أن الناس يريدون «التجانس» ويميلون إليه بطبعهم ، أكثر من أن يكونوا مرغمين عليه .

والنشاط الإبداعي حل ثالث ، لأنه يحقق الاتحاد بين الفنان ومادته التي يستقيها من العالم الخارجي . بيد أن هذه الحلول جميعاً إما أنها وقتية أو زائفة ، أو شخصية . والحل الحقيقي الوحيد هو الحب .

الحب هو الاتحاد بين شخصين على أساس احتفاظ كل منهما بتكامل شخصيته وفرديتها . والحب قوة إيجابية في الإنسان . . قوة تحطم الجدار الفاصل بين الإنسان

والآخرين ، والمفارقة الكامنة في الحب هو أنه بالحب يصبح الاثنان واحداً ، ومع ذلك يبقيان اثنين .

والحب قائم على البذل والعطاء ، ومعناه هو أن تمنح نفسك للآخر ، وليس معنى ذلك أن تضحي بحياتك ، بل أن تعطى ما هو حي فيك : تعطى اهتمامك ورعايتك ، سرورك وحزنك ، معرفتك وفهمك . . . وبذلك تثرى الآخر ، وتزيد من شعوره بالحياة . فالشراء ليس معناه أن « تملك » كثيراً بل أن « تعطى » كثيراً . وفي الحب لا يعطى المرء لكنى يأخذ ، بل يعطى لمجرد العطاء .

وخلاصة القول أن « الحب قوة تولد حباً ، والعجز هو عدم القدرة على توليد الحب » ، وعلى هذا فإن قدرة الإنسان على الحب بوصفه فعلاً من أفعال البذل والعطاء تتوقف على نمو شخصيته وتكاملها ، كما تتوقف على مستوى يكون فيه الإنسان قد تغلب على نرجسيته ، وعلى رغبته في استغلال الآخرين لمنفعته الخاصة ، ويكون قد بلغ فيه الإيمان بقواه الإنسانية ، والاعتماد عليها في الوصول إلى أهدافه .

ولابد أن تتوافر أربعة عناصر أساسية للحب لكي يزدهر وينمو هي : الرعاية والمسئولية والاحترام والمعرفة .

فليس من الممكن أن تحب شخصاً أو شيئاً دون أن ترعاه وتعنى به .

وهذه الرعاية تتحول إلى شعور بالمسئولية عمن تحب .

والاحترام معناه القدرة على أن ترى من تحب « كما هو » ، أى أن تكون على وعى بفرديته الفريدة ، كما يقتضى اختفاء الاستغلال ، ولا ينمو الاحترام إلا بالحرية والاستقلال ، فالحب « ابن الحرية » كما تقول أغنية فرنسية قديمة .

وأنت لاتستطيع أن تحترم من تحب إلا إذا « عرفته » ، فالمعرفة لازمة للحب . وليس الحب في نظريك فروم - علاقة بشخص معين ، وإنما هو موقف ، واتجاه للشخصية يحدد صلة الإنسان بالعالم ككل ، وحين يحب الإنسان شخصاً واحداً فحسب بحيث لا يكثر لغيره من الناس ، فإن هذه العلاقة لاتسمى حباً ، وإنما تسمى ارتباطاً أنانياً ، ويكون الحب في هذه الحالة أنانية مضروية في اثنين لا غير . أما إذا أحببت شخصاً ما حباً حقيقياً ، فإننى أحب الناس أجمعين وأحب العالم ، وأحب الحياة ، وأحب نفسي .

وإذا كان الحب قدرة تتسم بها الشخصية الناضجة المتكاملة ، فإنه يلزم عن ذلك أن قدرة الحب في الفرد الذى يعيش في مجتمع ما تتوقف على تأثير هذا المجتمع على شخصية الفرد العادى . فهل يساعد تركيب المجتمع الغربى على نمو هذه القدرة ؟ يجب إريك فروم على ذلك بالنفى .

ذلك أن المجتمع الرأسمالي يقوم على مبدأ الحرية السياسية من جهة ، وعلى مبدأ السوق The Market بوصفه منظماً للعلاقات الاقتصادية ، وبالتالي للعلاقات الاجتماعية من جهة أخرى . والسوق نوعان : سوق السلع ويحدد الظروف التي يتم بمقتضاها تبادل السلع ، وسوق العمل الذي ينظم الحصول على العمل وبيعه . والأشياء النافعة والطاقة الإنسانية تتحولان في نهاية الأمر إلى سلع تتحكم في تبادلها كما هو معروف نظرية العرض والطلب . بيد أن الرأسمالية في المجتمع الغربي الحديث قد تطورت بصورة كان لها تأثير خطير على شخصية الفرد العادي . فقد شاهدنا في الأجيال الأخيرة زيادة في تركيز رءوس الأموال ، بحيث اختفت رءوس الأموال الصغيرة لتحل محلها الاحتكارات الضخمة . وانفصل أصحاب رءوس الأموال المستثمرة في تلك الاحتكارات عن المديرين الفنيين الذين يديرون تلك الاحتكارات ، وهذه الفئة الجديدة فئة المديرين - تعمل من جهتها على التوسع وبسط النفوذ عن طريق تدعيم النظام البيروقراطي . ومع زيادة تركيز رأس المال ، وظهور بيروقراطية المديرين القوية ، تطورت حركة العمال وتركزت في نقابات ضخمة . وبوجود هذه النقابات لم يعد العامل يساوم بنفسه على عمله ، بل أصبحت النقابة هي التي تقوم عنه بهذه المساومة ، والنقابات أصبحت هي نفسها تحت سيطرة بيروقراطية قوية تقف وجها لوجه أمام بيروقراطية الصناعة . وهكذا انتقلت المبادرة Initiative سواء في ميدان رأس المال أو في ميدان العمل - من الفرد إلى البيروقراطية ، وحرم عدد كبير من استقلالهم ، وأصبحوا تحت رحمة «مديرى الامبراطوريات الاقتصادية العظيمة» .

ونشأت عن هذا كله سمة حاسمة من سمات المجتمع الرأسمالي الحديث هي طريقة تنظيم العمل ، ففي هذه الطريقة من التنظيم يفقد الفرد فرديته ، ويصبح مجرد «تروس» في آلة ضخمة .

وعلى هذا يمكن طباعة المشكلة الإنسانية في المجتمع الرأسمالي الغربي على النحو التالي :

«تحتاج الرأسمالية الحديثة إلى أناس يتعاونون في رفق ، وبأعداد ضخمة ، على أن تزداد حاجتهم إلى الاستهلاك يوماً بعد يوم وعلى أن يكون من الممكن التحكم في أذواقهم ، والتأثير عليها في سهولة كما تحتاج الرأسمالية أيضاً إلى أناس - يشعرون بأنهم أحرار مستقلون ، وأنهم لا يخضعون لأية سلطة أو مبدأ أو ضمير - ومنع ذلك يكونون على استعداد لإطاعة الأوامر ، وللقيام بما يتوقع منهم ، ولأن يتلاءموا مع الآلة الاجتماعية دون احتكاك . . ومن الممكن إرشادهم دون عنف ، وقيادتهم بلا قادة ، ودفعهم إلى غير ما هدف - اللهم إلا مجرد التحرك والعمل ، والتقدم إلى الأمام» .

ونتيجة لهذا كله ، انعزل الإنسان المعاصر عن نفسه وعن الآخرين ، وعن الطبيعة ، وتحول إلى سلعة ، وأصبح ينظر إلى قواه على أنها استثمار يجب أن يحمل إليه أكبر فائدة ممكنة

في ظروف السوق القائمة . وأقام كل فرد أمنه وسلامته على البقاء بالقرب من القطيع ، وعلى تشابهه في الفكر والشعور والعمل مع أفراد القطيع . بيد أن الاندماج في القطيع لم يمنع الفرد عن الشعور بعزله وعن الشعور بالقلق والذنب ، ويتدخل المجتمع بتقديم مسكنات مؤقتة لهذه المشاعر ، وتمثل هذه المسكنات في «الروتين» : روتين في العمل ، وفي الترفيه واتسلية . غير أن هذا الروتين يساعد بدوره على أن يجعل من الإنسان الحديث مجرد آلة .

والآلات لا تستطيع أن تحب ، وكل ما يستطيعه الإنسان الآلي هو أن يبادل «حزمة» Package صفاته الشخصية بحزمة أخرى آملا في مساومة عادلة . ومن التعبيرات الدالة السائدة في المجتمع الحالي فكرة أن الزواج الناجح هو الزواج الذي يتصرف فيه الزوجان كما يتصرف أعضاء الفريق في رياضة ما . والنصائح التي تسدى إلى الزوج هي أن «يفهم» زوجته ، وأن يكون لها معينا ، وعليه أيضاً أن يعلق تعليقات طيبة على ثوبها الجديد أو على أطباق الطعام التي تقدمها له . وفي مقابل ذلك ، على الزوجة أن تفهم متى يكون زوجها مرهقاً كثيراً حين يعود إلى المنزل ، وعليها أن تصغي إليه حين يتحدث عن متاعب العمل ، كما ينبغي عليها ألا تغضب حين ينسى عيد ميلادها ، وهذا النوع من العلاقة معناه أن يبقى الزوجان غريبين أحدهما عن الآخر طيلة حياته .

وقد سبق هذا التصور . . «تصور الزوجين على أنها عضوان في فريق» تصور آخر يجعل من الاشباع الجنسي المتبادل أساسا لعلاقة الحب الناجحة أو للزواج الناجح . وهذا التصور قائم على الجهل بطبيعة الاشباع الجنسي السليم . ذلك أن العكس تماما هو الصحيح ، إذ لم يتم الاشباع الجنسي إلا إذا وجد الحب ، والسعادة في الحياة الجنسية وليدة السعادة في الحب لا العكس . وهذا التصور المعكوس لطبيعة الأمور يرجع إلى نظريات فرويد النفسية المتأثرة بالمادية السائدة في القرن التاسع عشر ، إذ كان من المعتقد أن الظواهر العقلية خاضعة للظواهر الفسيولوجية ، ومن ثم فإن الحب والبغض والطموح والغيرة قد فسرها فرويد على أنها نتائج للغريزة الجنسية . ولم يدرك فرويد أن الحقيقة الأساسية كامنة في مجموع الوجود الإنساني المشترك بين الناس كافة أولا ، ثم في ممارسة الحياة كما يحددها تركيب المجتمع الخاص ثانيا . وجاءت وقائع علم النفس التحليلي الحديث لتثبت أن الرجال والنساء - الذين يكرسون حياتهم لإرضاء شهواتهم الجنسية دون أي كبت ، لا يظفرون بالسعادة بل إنهم في أغلب الأحيان يعانون من صراعات أو أعراض عصابية حادة . وعلى ذلك فإن الاشباع الكامل لكل المطالب الغريزية ليس أساسا للسعادة وحسب ، بل إنه لا يضمن الصحة النفسية أيضا . . ويرجع «إريك فروم» انتشار هذا التصور في العصر الحديث نتيجة لتركيب المجتمع الرأسمالي نفسه الذي يروج للاستهلاك ، ولا يروج للتوفير ، وشعاره ألا يؤجل الفرد إشباع أية رغبة من رغباته ، حتى يتم الاستهلاك على أوسع نطاق ممكن .

والحب باعتباره إشباعا جنسيا متبادلا ، وباعتباره «عملا يقوم به فريق» Team Work

هما الصورتان «السويتان» لانحلال الحب في المجتمع الغربي الحديث ، أو بمعنى أصح هما الصورتان المرضيتان اللتان يقرهما المجتمع دون اعتراض . غير أن هناك صورا أخرى فردية لأمراض الحب يعدها المحللون النفسانيون صورا عصابية للحب .

والسمة الأساسية للحب العصابي ترجع إلى أن أحد المحيين - أو الاثنين معا - ما زال متعلقا بشخصية الأب أو الأم ، وأنه يحول مشاعره وتوقعاته ومخاوفه التي كانت تعتمل في نفسه نحو الأب أو الأم في طفولته إلى الشخص المحبوب في حياته البالغة ، وفي هذه الحالات يثبت الشخص عاطفيا عند مرحلة معينة من مراحل الطفولة وإن يكن العمر قد تقدم به من حيث المستوى العقلي والاجتماعي . وحين تزداد حدة عدم النضج العاطفي فإنها تؤثر على علاقات الفرد الاجتماعية ، أما في الحالات البسيطة فيظل الصراع محصورا في مجال العلاقات الشخصية الحميمة . وأغلب هؤلاء الأشخاص يهدفون إلى أن يكونوا محبوبين لا أن يحبوا هم أنفسهم .

ومن الأشكال العصابية الأخرى للحب ما يسميه فروم بالحب العابد Idolatrous . وفي مثل هذا الحب لا يكون العاشق قد بلغ مستوى الشعور «بالأنا» بوصفها شيئا منفصلا عن الآخر ، فهو يؤله الشخص المحبوب ، وبذلك ينعزل عن قواه الخاصة ويسقطها في معشوقه الذي يعبد بوصفه الخير الأسمى Summum Bonum ، وبعبارة أخرى يفنى في شخصية المحبوب ، بدلا من أن يعثر على نفسه . ولما كان هذا المعبود لا يلبي عادة توقعات العابد ، فإن خيبة الأمل تفرق بينهما في أغلب الأحيان . ويبحث العابد عن صنم جديد ، وهلم جرا .

وثمة صورة أخرى من صور الحب الزائف هي ما يسمى بالحب المغالي في العاطفية Sentimental Love ، وجوهر هذه الصورة هو أن الحب يمارس في الخيال لا في الواقع . ويجد مثل هذا الحب إشباعه في الروايات السينمائية ، وفي قصص الغرام التي تنشرها المجلات الرخيصة ، وفي الأغاني العاطفية . . إلخ ، وهذا الميل يتفق مع الموقف العام الذي يتسم به الإنسان الحديث وهو أنه يعيش في الماضي أو في المستقبل ولكنه لا يعيش في الحاضر .

ومن الصور الأخرى للحب العصابي استخدام «الطرق الأسقاطية» Projective mechanisms للهروب من المشكلات التي تواجه المرء ، والاهتمام بعيوب الشخص المحبوب ونقائصه . والواقع أن مثل هذا الشخص يسقط عيبه ونقائصه هو نفسه على الشخص المحبوب . ويكون موقفه منه إما الرغبة في علاجه أو عقابه . وقد يفعل الآخر مثل هذا الفعل ، وهكذا ينجح الاثنان في تجاهل مشكلاتهما الحقيقية ، ويفشلان في اتخاذ أية

خطوات إيجابية تساعد على النمو والتطور الصادقين .

وقد يسقط الزوجان مشكلاتهما على الأطفال ، فحين يشعر الزوج أو الزوجة بأنه لم يستطع أن يجعل لحياته الخاصة معنى ، فإنه يحاول أن يجعل لها هذا المعنى في حياة أطفاله . ولكن الفشل هو المصير المحتوم لمثل هذه المحاولة سواء بالنسبة إليه أو بالنسبة للأطفال ، أولا لأن مشكلة الوجود لا يمكن أن تحل إلا بواسطة كل شخص ولنفسه لا بواسطة الآخرين ، وثانيا لأن مثل هذا الشخص يفتقر عادة إلى الصفات التي يحتاج إليها لإرشاد الأبناء في بحثهم عن حل لمشكلة الوجود .

ويبدو « فروم » وهما شائعا ، وهو أن الحب يتناقى مع الصراع ، وهذا الوهم يستند إلى ما يراه الناس حولهم من أن الصراعات المختلفة تنتج نتائج هدامة للطرفين المتصارعين . والواقع أن مثل هذه « الصراعات » هي في أغلب الأحيان محاولات لتجنب الصراعات « الحقيقية » ، فهي مجرد خلافات حول أمور تافهة تستعصى بطبيعتها على التوضيح أو الحل ، فتلك الصراعات التي لا تُستخدم للتغطية أو الإسقاط بين شخصين والتي تتم معاناتها على المستوى العميق للحقيقة الباطنية لكل منهما ، ليست هدامة . . وإنما تؤدي إلى التوضيح ، وينشأ عنها نوع من التطهير « الكاثاريسيس » يخرج منه كلا الشخصين أقوى وأغزر معرفة .

الحب ممكن في حالة واحدة فحسب : حين يتواصل شخصان من مركز وجودهما ، وعلى ذلك فلا بد أولا أن يعاني كل منهما نفسه من مركز وجوده ، والحب على هذا النحو لا يكون شيئا ثابتا ، بل هو تحد مستمر وحركة ونمو وعمل مشترك ، وسواء أكان أنسجاما أو صراعا ، سرورا أم حزنا ، فهذا أمر ثانوي بالنسبة لتلك الحقيقة الرئيسية وهي أن كلا منهما يعاني هو نفسه من ماهية وجوده ، وأن كلا منهما يؤلف شيئا واحدا مع الشخص الآخر ، لأن كلا منهما في وحدة مع نفسه .

وكما لا تستطيع الآلات البشرية أن يحب بعضها البعض الآخر ، كذلك لا تستطيع أن تحب الله . وقد بلغ الانحلال في حب الله نفس الأبعاد التي بلغها الانحلال في حب الإنسان للإنسان . فالحياة اليومية منفصلة تمام الانفصال عن أية قيم دينية ، لأنها مكرسة للسعى وراء المطالب المادية ومن أجل النجاح في سوق الشخصية Personality market . وما يقال عن الإحياء الديني في العصر الحديث لا يعنى سوى الرجوع إلى تصور وثني لله ، ولا يعنى سوى تحويل حب الله إلى علاقة تتلاءم مع تركيب لشخصية الإنسان الحديث التي تتسم بالاستلاب alienation . وبعتمادنا الطفولي على صورة الله التي نشبهها بالإنسان دون أن ندخل أى تغيير على حياتنا وفقا للقيم الدينية ، نكون أقرب إلى القبائل الوثنية البدائية منا إلى الدين بمعناه الحقيقي ، بل الأدهى من ذلك أن الإيمان بالله قد تحول إلى وسيلة نفسية يصطنعها الإنسان لكي يكون أشد صلاحية في تناحره الاجتماعي . وبذلك تحالف الدين

مع الإيحاء الذاتي والعلاج النفسى لمساعدة الإنسان فى نشاطه البرجماتى . وكما يوصى المحللون النفسانيون أصحاب الأعمال بإسعاد موظفيهم حتى يكونوا أشد جاذبية للزبائن ، فكذلك يوصى القساوسة بحب الله حتى يكون المرء أنجح فى حياته ، وهكذا تحول الله نفسه فى نظر هؤلاء إلى «مدير عام للكون» لا أكثر ولا أقل .

والحب الشائع لله هو ذلك الحب الطفولى الذى ينظر فيه المؤمن إلى الله باعتباره أباً رحيماً . أما الحب الحقيقى لله فهو الذى ينظر فيه المؤمن إلى الله بوصفه رمزا على الحقيقة والعدل ، وتعبيراً عما يطمح إليه الإنسان من حياة روحية خالصة . فهو يؤمن بالمبادئ التى يمثلها الله ، فيفكر فى الحق ، ويحيا فى الحب والعدل ، ولا يعد حياته ذات قيمة إلا من حيث أنها تمنحه الفرصة لبلوغ مستوى تتفتح فيه قواه الإنسانية وتزدهر ، وللوصول إلى القدرة الكاملة على الحب ، وتحقيق ما يرمز إليه الله فى الإنسان .

وهذا يؤدى بنا إلى القول بأننا لا نجد الله فى الفكر وإنما فى العمل . والسلوك الأخلاقى الصحيح ، وطريقة الحياة السليمة هما السبيل المؤدية إلى الله . ومن الواضح أن هذا هو الاعتقاد السائد فى الأديان الشرقية . كما نجد هذا المبدأ نفسه فى تاريخ الفلسفة الحديثة فى آراء اسبينوز وماركس وفرويد . بيد أن حب الله السائد فى النظام الدينى الغربى هو فى المقام الأول تجربة فكرية وهذا ما يفسر لنا الخلافات والمنازعات العقائدية التى استغرقت فى الغرب قروناً متتالية .

وما دمنّا قد سلمنا منذ البداية بأن الحب فن ، فلا بد أن نسلم أيضاً بأن له جانباً تطبيقياً كسائر الفنون . وتطبيق أى فن يحتاج إلى شروط عامة . وأهم هذه الشروط هى أن يأخذ المرء نفسه بنظام معين طيلة حياته . والشرط الثانى هو التركيز ، وهو أصعب الشروط لأن حياتنا الحديثة حافلة بدواعى التشتت ، والتركيز يتطلب الخلوة مع النفس ، وهذا أمر يكاد يكون متعذراً فى حياتنا المعاصرة ، والشرط الثالث هو الصبر . وكل من مارس فناً من الفنون يعرف أن الصبر ضرورى للوصول إلى مستوى من النضج فى هذا الفن . وكذلك يعرف الناس جميعاً أن النظم الاجتماعية الحديثة تهدف إلى السرعة فى كل شىء لتحقيق الأغراض الاقتصادية ، بعد أن أصبحت القيم الإنسانية تابعة للقيم الاقتصادية . ولهذا فإن الإنسان المعاصر يعتقد أنه يضيع وقته حين لا يؤدى أعماله فى سرعة ، ومع ذلك فإنه لا يعرف ماذا يفعل بالوقت المكتسب اللهم إلا أن يقتله !

ومن أهم الشروط لإتقان أى فن ، هو الاهتمام بهذا الفن والانشغال به وكأننا الحياة لا معنى لها إلا بهذا الفن .

هذه هى الشروط العامة لإتقان أى فن ، بما فى ذلك فن الحب . أما الشروط الخاصة بفن الحب وحده فهى أولاً : التغلب على النرجسية واكتساب القدرة على النظر الموضوعى إلى الأشياء ، أى رؤيتها كما هى . . والقدرة على فصل هذه الصورة «الموضوعية» عن

الصورة التي ترسمها رغبات المرء ومخاوفه ، وما الأمراض النفسية إلا عجز عن هذه القدرة في صورة حادة . فالمجنون لا يرى الواقع إلا كما يوجد داخل نفسه ، ولا يرى العالم الخارجى إلا باعتباره رموزا لحياته الباطنة .

والصفة التي تكمن وراء هذا التفكير الموضوعى هي «التواضع» ، فلكي يكون المرء موضوعيا فلا بد له أن يتخذ موقفا متواضعا ، وأن يتخلى عن أحلامه في العلم الشامل والقدرة الشاملة التي كانت تراوده في طفولته .

والقدرة على الحب تعتمد إذن على قدرتنا في الخروج من النرجسية وعى التخلي عن التعصب بكل صوره ، كما تعتمد على قدرتنا على النمو وعلى إكتساب الاتجاه المنتج في علاقتنا بالعالم وبأنفسنا ، وعملية النضج هذه تقتضى شرطا ضروريا هو «الإيمان» .

ويفرق «إريك فروم» بين الإيمان «العقلى» . والإيمان «اللاعقلى» فالإيمان اللاعقلى هو الإيمان القائم على الخضوع لسلطة لا عقلية . أما الإيمان العقلى فهو الاقتناع الذي يضرب بجذوره في تجربة الإنسان الفكرية والشعورية ، وهو لا يكون بالضرورة اعتقادا في شيء ، وإنما هو صفة اليقين أو الثبات التي تتصف بها اقتناعاتنا ، والإيمان هو سمة أخلاقية تشيع في شخصيتنا بأسرها ، لا مجرد عقيدة خاصة .

وأن يكون الإنسان مؤمنا بمن يجب معناه أن يكون على ثقة بثبات اتجاهاته الأساسية وصلابتها ، أى بجوهر شخصيته ، والشخص الذي يؤمن بنفسه هو وحده الذي يستطيع أن يؤمن بالآخرين ويصل الإيمان بالآخرين ذروته في الإيمان بالإنسانية كلها . وهذا الإيمان معناه أنه لو أتاحت الظروف المناسبة للإنسان فإنه يستطيع أن يبني نظاما اجتماعيا تحكمه مبادئ المساواة والعدالة والحب .

وإذا كان الإنسان لم يتمكن حتى الآن من تشييد هذا النظام ، فإن اقتناعنا بأنه يملك القدرة على مثل هذا البناء يتطلب الإيمان . وهذا الإيمان ليس تفكيراً قائماً على التمنى ، ولكنه مؤسس على بيئتنا الانجازات الماضية التي حققها الجنس البشرى ، وعلى التجربة الباطنية لكل فرد ، تجربته في العقل والحب .

والإيمان يتطلب «الشجاعة» والقدرة على المخاطرة والاستعداد لقبول الآلام والفشل . ومن يتشبث بالسلامة والأمن على أنها الشرطان الأوليان للحياة لا يمكن أن يكون له إيمان ، وكل من يحيط نفسه بنظام من الدفاع قائم على الابتعاد والتملك ، يجعل نفسه سجيناً . فالحب يحتاج إلى شجاعة . . شجاعة الحكم على بعض القيم على أنها ذات أهمية نهائية ، وشجاعة الثوب والمراهنة بكل شيء على هذه القيم .

الحب فعل من أفعال الإيمان ، ومن كان إيمانه ضعيفا كان حبه أشد ضعفا .

ثالثاً : دراسات فى المسرح

- ٨ - مسرح جبريل مارسيل
- ٩ - مسرح جان كوكتو
- ١٠ - مسرح رومان رولان

٨ - مسرح جبرييل مارسل (*)

مقدمة عامة

جبرييل مارسل - حياته - فلسفته - مسرحه

(أ) حياته :

ولد جبرييل مارسل - الفيلسوف والموسيقي والكاتب المسرحي - في السابع من ديسمبر ١٨٨٩ - من أسرة باريسية موفورة الثراء ، فقد تقلد أبوه - هنري مارسل - عدة مناصب هامة : فكان مستشاراً للدولة وسفيراً لبلاده في بلاط ملك السويد ، ومشرفاً على الفنون الجميلة ، ومديراً لدار الكتب القومية في باريس . وكان فضلاً عن ذلك ناقداً فنياً بارزاً ، عرف بدراساته عن المصور «ميه» Millet وعن فن التصوير الفرنسي في القرن التاسع عشر . وقد انصرف الأب في شبابه عن تعاليم المذهب الكاثوليكي تحت تأثير كتابات «رينان» و«تين» المتحررة التي انتشرت في أواخر القرن التاسع عشر انتشاراً واسعاً ، فأصبح «لا أدرياً» ، ومن ثم لم يعن عناية كافية بتلقين ابنه تعاليم الديانة المسيحية .

وفقد مارسل والدته وهو في الرابعة من عمره ، فتولت تربيته خالته التي كانت بدورها بروتستانتية متحررة ، ولكنها كانت مع ذلك شخصية مستبدة طاغية ، تتسم نظرتها إلى العالم بمسحة من التشاؤم ، وكأنه مكان غير صالح للسكنى . وهكذا كانت طفولة جبرييل مارسل خالية من السند الديني العميق ، وكان عليه - فيما بعد - أن يهتدى إلى الإيمان الديني بجهد الشخصى .

ولم يلبث الأب أن تزوج الخالة بعد وفاة والدته مارسل ببضع سنوات ، ولما كان «جبرييل» هو الطفل الوحيد في ذلك البيت الذي أعيد بناؤه العائلي ، فقد كان موضع رقابة شديدة ، وخاصة من زوجة أبيه التي كانت تدس أنفها في كل كبيرة وصغيرة تتعلق به . فكانت طفولته قاحلة مجذبة لا يكاد يجد فيها متنفساً لتزوات المشاعر ، وفراغات الوجدان .

* (من المسرح العالم ، - عدد ٢٧ - ديسمبر ١٩٧١)

كما أن شعوره بحضور أمه - رغم وفاتها - جعله في وعى مبكر بذلك الاستقطاب المتوتر بين المرئى وغير المرئى الذى كان له فيما بعد تأثير عميق على كتاباته .

وقد أُرْضِع «جبريل» حب المسرح في صباه الباكر ، إذ كان أبوه من عشاق المسرح المولعين بكل ما يحيط به ، ويدور حوله ، فكان يقرأ لابنه في الأمسيات التى يقضيها داخل المنزل روائع المسرحيات الفرنسية ، أو الأجنبية المترجمة إليها ، قراءة ذات أداء ممتاز ، تركت أثرها العميق على خيال الطفل وعلى عواطفه .

هذا الجو الثقافى الرفيع ، وتلك الرقابة المشددة ، دَفَعَا الطفل إلى التفوق في دراسته تفوقاً ملحوظاً ، فتألق تألقاً باهراً في ليسيه كارنو Carnot ، فكان ينتزع الجوائز الأولى من أقرانه دون انقطاع ، ومع ذلك ، فإنه لا يحمل لهذه الفترة من حياته أية ذكريات طيبة ، إذ كان يمقت القيود المدرسية مقتاً شديداً ، جعله يثور فيما بعد على التقاليد والمواضعات الاجتماعية .

وأُتيح أول تحرر له من ربة تلك القيود ، حين سافر مع أبيه إلى أستوكهولم في يناير عام ١٨٩٨ ، وكان أبوه مديراً بوزارة الخارجية الفرنسية حين استدعى لتمثيل بلاده في العاصمة السويدية . غير أن هذا التحرر لم يستمر أكثر من عام ، انتقل بعده الصبى إلى باريس لاستئناف دراسته . وكانت المناظر التى وقعت عليها عيناه في السويد : «الصخور والأشجار ومياه البحر» ترمز أفضل رمز للعالم المعذب الذى «تنطوى عليه جوائحه» - على حد تعبيره . وبين أبناء رجال السلك الدبلوماسى كان الصبى يمارس هوايته المفضلة وهى أن يستشف من ملامح الوجوه تلك العوالم المجهولة التى يحتفظ بها كل منهم دفينة في أعماق نفسه .

وفي الأعوام التالية ، أشبعت الأجازات الصيفية حب استطلاعهِ للبلاد المجهولة . وهو يستحضر - في استعراضه لماضيه - إقامة له في إحدى قرى جبال الألب في بافاريا تدعى هوهنشفنجاو ، استحضاراً رائعاً فيقول : «أعتقد أننى لا أجنب الصواب إذا قلت إن غرامى بالرحلات كان مرتبطاً دائماً بحاجتى إلى مزج عالمى الداخلى بالطبيعة على قدر الأمكان . وكنت قد تخلّيت منذ أمد بعيد عن فكرة أن هذا المزج يمكن أن يكتسب في مسقط رأسى مرة واحدة وإلى الأبد ، وهكذا كان على أن أغتصبه بعد صراع شاق «من تجوالى في البلاد الأجنبية» .

ولم يكن غريباً أن تتولد في نفس طفل هذا شأنه رغبة قوية في استبطان ذاته ، وأن تدفعه حياته العائلية إلى أن يحيا في عالمه الخاص ، وأن ينمو في باطنه ، ومن خلال تطلعاته ، ومشاعره الطفولية - ذلك الإحساس الميتافيزيقى الذى سيكون على أكبر جانب من الأهمية في حياته المقبلة ، وأعنى به الإحساس بأنه «يحيا في كنف ذاته» «Chez - moi»

وكان طبيعياً أن يلجأ إلى الكتابة ، محتتماً بها في ذلك الوجود الصحراوي الذي يحيط به ، فكتب محاولتين مسرحيتين : إحداهما بعنوان يوليوس Julius والأخرى بعنوان كاموز Camuse ، ومن خلال هذه المحاولات للكتابة كان يسعى إلى المشاركة في الحياة الخارجية ، وإلى النفاذ في نفوس الآخرين والتوغل في أعماقهم ، وإلى إعادة تركيب الكائنات التي لا يعرفها إلا من الخارج ، متوسلاً بخياله الخصب .

بيد أن حب استطلاعهم ونهمهم للمعرفة اتخذوا في تلك المرحلة طابعاً شاملاً لا يكاد يترك شيئاً ، فطفق يلتهم آثار الآداب الأجنبية ، وخاصة الأدباء الألمان والإنجليز ، وأكمل معارفه المستمدة من الكتب برحلات جديدة ، فلم يترك ركناً من أوروبا إلا زاره ، ولا مكاناً تاريخياً إلا حج إليه .

وفي سن الخامسة عشرة ، قدم للشاعر «فرنان جريج» Fernand Jregh مسرحية قصيرة مؤلفة على غمط مسرحيات إبسن ، تصور حالة قسيس ارتد عن دينه . وكانت هذه المسرحية - على حد قوله - إرهاباً صيانياً بمسرحيته القادمة «رحل الله» . وفي العام التالي ، كتب مسرحية أخرى بعنوان «ورطة» ، محاكياً بها مسرحية اسكندر دوما المعروفة باسم «نصف - عالم» Demi - Monde .

وتلقى جبريل مارسل تعليمه الجامعي في السوربون ، وهناك أعد رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا بعنوان : «تصورات كولريديج الميتافيزيقية من حيث علاقاتها بفلسفة شلنج» . وفي تلك الفترة توثقت عرى الصداقة بينه وبين عدد من الأدباء الشبان يذكر منهم هنري فرانك صديق الكاتب الشهير بارس Barrès وأنادى نواى Anna de Noailles وجاك ريفيير Jacques Rivière الذي تركت رواياته عن «الحياة الباطنية» للأشخاص تأثيراً عميقاً على نفسه . وفي الحادية والعشرين من عمره نال درجة الأجر جاسيون في الفلسفة ، وجاء ترتيبه الثاني ، وكان الأول هو «جان فال» Jean Wahl أستاذ الفلسفة والمفكر الفرنسي المعروف الذي كان يتقدم لهذه الدرجة العلمية للمرة الثانية .

وفي هذه الفترة ، أرغمته صحته الواهنة على مغادرة باريس لقضاء عدة شهور على شاطئ البحر في السويد ، وهناك شرع في كتابة بحث عن «المشاركة في الوجود» وهو البحث الذي يعد نقطة تحول في تفكيره الفلسفي الذي كان متأثراً في بداياته بالمثالية ، وخاصة بالهيجلية الإنجليزية الجديدة ، ففي هذا البحث هاجم هذا الاتجاه هجوماً عنيفاً يعيد إلى الأذهان هجوم كيركجور أبي الوجودية على هيجل ، مع أنه لم يكن قد قرأ حتى الآن كلمة واحدة لكيركجور .

وفي عام ١٩١٠ حدث في حياته ذلك اللقاء الحاسم ببرجسون . وكان برجسون قد

خرج ذلك العام من اعتكافه الطويل بريف فرنسا ، وأخذ يلقي محاضراته القيمة بالكوليج دى فرانس أمام جموع غفيرة من المثقفين الفرنسيين الذين أقبلوا من كل حذب وصبوب يجتذبهم صيت المفكر الفرنسى وشهرته ، ومن هذه المحاضرات التى كان برجسون يلقيها بصوته المتشد ، وجلاله المهيّب ، وموسيقيته الرقيقة ، اتخذ فيلسوفنا الشاب انطلاقته ، فأقام فى قلب البرجسونية فلسفته فى الوجود ، وإن تقدّم على خطوات أستاذه المتمهلة الرزينة ، مدفوعاً بشبابه الغض ، وحماسته الفائرة .

وبدأت شخصية مارسيل الجامعية فى عام ١٩١١ ، فعمل أستاذاً بليسيه مدينة «فندوم» الساحرة بضعة شهور ، ولكنه لم يقنع بمهنة التدريس ، وشرع فى إعداد كتابه «يوميات ميتافيزيقية» للنشر (ولم يكن سوى مجموعة مذكرات يمهّد بها لرسالة الدكتوراه) ، وفى هذا العام نفسه (١٩١١) كان قد انتهى من كتابة أولى مسرحياته المنشورة وهى «النعمة» أو «اللطف» La Grâce .

واشتعلت الحرب العالمية الأولى ، فأشاعت الاضطراب فى حياته ، وبشت الحيرة فى نفسه ، ولما كان اعتلال صحته يحول بينه وبين الخدمة العسكرية ، فقد كلّفه صديقه «إكزافييه ليون» أن يحل مكانه فى الأشراف على إدارة البحث عن المفقودين التابعة للصليب الأحمر ، وكان ذلك الصديق مرغماً على مغادرة باريس والرحيل إلى إكس - آن - بروفانس . وقد كان من الممكن أن ينظر شخص آخر غير مارسيل إلى هذا العمل على أنه إدارى بحث ، بيد أن وقعه على نفس فيلسوف مثل مارسيل كان مختلفاً أشد الاختلاف ، فقد رأى من واجبه أن ينفذ من خلال ذلك الحاجز الذى يفصل بين الأحياء والأموات . فثمة فى جانب أحياء متلهفون على معرفة مصير أقاربهم المفقودين ، وفى الجانب الآخر أشخاص فى حكم المفقودين ، وعلى «مارسل» أن يبذل أقصى جهده فى البحث والاستقصاء للوصول إلى شىء من اليقين تطمئن إليه نفوس أولئك الأحياء القلقة . وكان عليه فى أغلب الأحيان أن يبلغ أقارب المفقودين بوفاة من يسألون عليه . هذا الموقف أفضى بمارسل إلى تأمل شروط كل بحث ، وكل استفسار ، وإلى أن يتساءل : «كيف يمكن للروح أن تتجاوز ذلك المستوى الذى لا تستطيع أن تتقدم فيه إلا بالأسئلة والأجوبة ؟ وأصبح شغله الشاغل منذ ذلك الحين أن يرتاد أسرار الوجود ، وخاصة ذلك السر الذى يفصل بين الأحياء والأموات ، وهكذا كان لتلك المهمة التى قام بها أثناء الحرب العالمية الأولى تأثير حاسم على تطوره الروحى .

وفى هذه الفترة من حياته درس مؤلفات الفيلسوف الأمريكى جوزياه رويس Josiah Royce ، ونشر عنه مقالاً فى مجلة الميتافيزيقا والأخلاق ، وقد توسع فى هذه الدراسة فيما بعد ، وأذاع نتائجها فى كتاب نشره فى دار أوبييه .

وقد أقنعتة تجربة الحرب بما كان قد استشفه بطفولته البريئة الصادقة ، وهو أن الكائنات

البشرية لا تُرد إلى ظاهرها فحسب ، وأن غير المرئى يضرب بجدوره فيما هو مرئى . وأفضت به بعض التجارب التى وقعت له فى شتاء عام ١٩١٦ - ١٩١٧ كما أفضت ببرجسون من قبل - إلى التسليم بحقيقة الظواهر الروحانية . ولكنه لم يكن يخفى رأيه بأن هذه التجارب يمكن أن تحمل المرء من اليقين التام إلى اليأس الكامل دون المرور بمرحلة وسط . وهذا الانتقال المأساوى المفاجئ ، هو ما نشعر به عند قراءة مسرحيته «محطم الأصنام» Iconoclaste وهو العمل الذى خرج به مارسل من هذه الفترة من حياته . وقد اعترف مارسل بخيبة الأمل التى صادفها فى تلك التجارب ، وأعنى بها استحضر أرواح الموتى بمعزل عن التدخل الإلهى فيقول : «يبدو أن الله - من وجهة النظر الدينية - هو وحده ذلك الوسيط الفريد الذى يسمح بأن أكون حقاً مع ذلك الذى يقيم الصلاة . وبوضع ضرورة هذا التوسط ، وبهذا الشرط وحده ، نستطيع أن نبذل الخلط بين المستوى الدينى الحق ، والمستوى الروحانى» . (يوميات ميتافيزيقية Journal Métaphysique)

ولم تمر بحياة مارسل بعد ذلك أحداث هامة ، فكان تاريخه هو تاريخ صدور مؤلفاته ، وعاد إلى تدريس الفلسفة فى «سانس» Sens من سنة ١٩١٩ إلى ١٩٢٣ ، غير أن هذه الفترة تتميز بنتاجه المسرحى الغريز ، فقد انتهى فيها من كتابة مسرحية «رباعية من مقام فاديز» ، وكتب مسرحية «محطم الأصنام» - «وقلب الآخرين» «والنظرة الجديدة» ، و«موت الغد» ، و«رجل الله» التى نشرت عام ١٩٢٥ ، و«المحارب الضئى» ، و«ترفيه بعد الوفاة» .

وعاد «مارسل» إلى باريس ١٩٢٣ ، حيث أقام نهائياً فى شارع تورنو ، غير بعيد عن المسكن الذى كانت تقطنه الكاتبة الأنجليزية «كاترين منسفيلد» التى اشتهرت بمجموعة رسائلها الممتازة ، والتى كتب مارسل مقدمة لترجمتها الفرنسية . وفى هذه الفترة تزوج ابنة عم القسيس بوجنر Boegner ، وكان من أصدقائه الذين يجلبهم إجلالاً خاصاً . وقد كانت زوجته المثقفة خير عون له فى حياته الأدبية والموسيقية ، إذ كانت تساعد مساعده قيمة ، وخاصة فى تدوين ألحانه وميلودياته التى تدفقت عليه ابتداء من عام ١٩٤٥ . بيد أن هذه الزوجة والسكرتيرة فى آن واحد توفيت فى عام ١٩٤٧ دون أن ينجب منها ، ولكنه نبنى طفلاً ، كانت مشاعره نحوه مصدراً لما كتبه عن السر العائلى ، وعن الأبوة (من الإباء إلى النداء) .

وفى باريس ، عمل عند الناشرين «دسليه دى بروويه» و«بلون» قارئاً للكتب قبل نشرها ، وحل محل صديقه «شارل دى بوس» الذى التقى به عند «جاك ريقير» عام ١٩٢٢ فى إدارة سلسلة Feux Croisés كما تعاون مع «المجلة الفرنسية الجديدة» ولم يلبث أن أصبح ناقد المسرحى ، ثم تولى الإشراف على صفحة النقد الأدبى فى مجلة أوروبا الجديدة وخلف بعد ذلك «جاك كوبو» Jacques Copeau فى تحرير مجلة الأخبار الأدبية .

وكان عام ١٩٢٧ من الأعوام الهامة في حياته ، فقد نشر فيه كتابه «يوميات ميتافيزيقية» Journal Métaphysique ، وهى يوميات تسجل تطوره الروحى ، ولا تهتم بالأحداث الخارجية (على عكس يوميات أميل مثلًا التى تمزج هذا بتلك) وفيها هاجم موجة الألحاد المنتشرة فى عصره هجوماً عنيفاً . وعنده أن الألحاد يتمثل فى اتجاهات ثلاثة :

١ - العقلانية الفزيائية - الرياضية التى تبتلع الإنسان داخل طبيعة لا إنسانية خالية من الروح .

٢ - فلسفة التكنولوجيا التى تنكر التأمل الروحى إنكاراً جذرياً .

٣ - الفكرة الصورية عن الحياة كمنبع لكل قيمة ، وأساس وحيد للتقويم . والمهم أنه قد تبدى فى هذه اليوميات مهموماً بفكرة الإلهى ، حتى ليحسبه القارى مسيحياً بالقول والفعل . والحق أنه كان فى هذه المرحلة متردداً فى الالتزام بالإيمان المسيحى المحدد ، وإن لم تكن أسباب تردده واضحة فى بداية الأمر . وعندما نشر «فرانسوا موريك» - بعد عامين أو ثلاثة «كتابه الله والشيطان» ، أبدى «مارسل» إعجابه بالكتاب ، فوجه إليه «موريك» هذا السؤال فى رسالة بعث بها إليه : «لماذا لست منا ؟» ويتأمل هذا السؤال ، أدرك «مارسل» أن ما يمنعه من الاعتراف بالإيمان هو خوفه من الارتباط والالتزام ، وبالتالي فقدان حريته . ولكنه تغلب على هذه الصورة الدقيقة من الإغراء ، فعُمد فى كنيسة البندكتين فى ٢٣ مارس عام ١٩٢٩ ، وكان إشبينه حين تلقى العمداد هو «فرانسوا موريك» نفسه .

ولم تكن الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩) مفاجأة لجبريل مارسل ، فقد أحس بنذرها ، وتنبأ بوقوعها الوشيك وفظائعتها منذ أمد طويل ، وكذلك لم يباغته تدمير باريس ، فقد كان كابوساً ملحاً يزعج رؤاه وأحلامه . وكانت فترة الاحتلال الألمانى لفرنسا فترة أخلد فيها إلى الصمت التام ، فقد ابتعد عن باريس ، وعن المنطقة التى يحتلها الألمان ، وأقام مع زوجته فى منزل ريفى كان قد اشتراه فى يونيو سنة ١٩٤٠ فى منطقة «كوريز» غير بعيد عن «تورين» ، وعلى حافة الطرف الأقصى من ليموزان وكيرسى ، «هناك حيث تختفى أشجار الكستناء لتحل محلها أشجار الجوز ، وحيث تخلف المراعى الباسمة التى تحف بها الحشائش الخضراء الأرض الصخرية» . وكانت الظروف والملابسات التى أحاطت باكتشاف هذا المنزل وشرائه قد جعلت الفيلسوف يعتقد أن ثمة غائبة حقيقية ترتبط بهذا الامتلاك ، وقد كان الإنسان والفنان فى مارسل مرتبطين منذ زمن طويل بتلك المناطق من فرنسا التى تمتد من ليموزان إلى رورج Rouergue مارة بكيرسى .

وعقب الحرب ، كان مارسل من المعارضين المتشددىن لأية مصالحة مع المحتل . وقد نشرت مجلة كندية مجموعة من المقالات الجريئة التى كتبها مارسل غداة انتصار الحلفاء .

ولم ينقطع جبريل مارسل عن التأليف الفلسفى والمسرحى على السواء ، ففى الفلسفة تعاقبت مؤلفاته بعد نشره لليوميات الميتافيزيقية فأصدر «الوجود والملك» (١٩٣٥) ، ومن

الإبساء إلى النداء (١٩٤٠) «والإنسان الجوّال» (١٩٤٤) ، «الناس ضد الإنسان» (١٩٥٠) ، «وسر الوجود» (١٩٥١) ، «والإنسان المُشكّل» (١٩٥٤) و«انهيار الحكمة» (١٩٥٥) . وفي المسرح ، أضاف إلى مسرحياته المأساوية ، مجموعة المسرحيات الكوميدية القصيرة .

وقد فاز جبرييل مارسل بأرفع الأوسمة والتقدير ، فنال عام ١٩٤٨ جائزة الأدب الكبرى من الأكاديمية الفرنسية ، وحصل بعد ذلك على وسام اللجيون دونور ، وظفر بعضوية المعهد ابتداء من ١٩٥٢ خلفاً «لإميل برييه» مؤرخ الفلسفة المشهور ، ثم خلف برجسون في مقعده بأكاديمية العلوم الأخلاقية والسياسية ، وهو المقعد الذى خلا بوفاة الفيلسوف الفرنسى الكبير عام ١٩٤١ .

وفي العامين التاليين (١٩٤٩ - ١٩٥٠) ألقى جبرييل مارسل عدة محاضرات بجامعة أبردين Aberdeen باسكتلندا ، وهى المحاضرات المعروفة باسم محاضرات جيفورد Gifford ، ولم تكن تلك الجامعة قد وجهت الدعوة من قبل إلا لفرنسى واحد هو برجسون .

وقد طوّف جبرييل مارسل فى أنحاء العالم شرقاً وغرباً ، فزار أمريكا اللاتينية ، وألمانيا ، وإنجلترا ، وبلجيكا ، وسويسرا ، وإيطاليا ، وإسبانيا ، وغيرها ، وترجم الكثير من كتبه ودراساته إلى لغات العالم الحية ، يحيا فى باريس حتى وفاته عام ١٩٧٣ حياة هادئة منظمة ، سمحت له بأن يجمع بين نشاطه كفيلسوف ، وكاتب مسرحى ومحاضر ممتاز ، وناقد فنى فى مجلة دورية كبيرة ، ومؤلف موسيقى لم ينقطع إبداعه منذ سنة ١٩٤٥ ، فقد لحن عدداً من قصائد شينيه ، ولا مارتين ، وفاليرى ، وأوديلون - جان برييه ، وإميل برونتيه ، ورلكه ، وسوبر فييل . وغيرهم . وكان ينعم فى أعوام شيخوخته بصداقة الكثيرين من الأدباء والفنانين نذكر منهم : روبير جاريك وجوستاف تيبون ، وماكس بيكار ، وتروافونتين ، وفيسار ، وجوليان لانوثى ، وقد التف هؤلاء جميعاً حوله نظراً لما تمتاز به شخصيته المتزنة من سخاء ، ووضوح فى الرؤية ، ورغبة صادقة فى الاتصال ، وقدرة فائقة على الحوار ، وعلى الدفاع عن الأفكار التى جعلت لحياته معنى فى حماسة وحرارة ، هذا دون أن تحول تلك الحماسة عن الإصغاء إلى الآخرين ، والتعاطف مع أفكار أبسط الناس . وعلى الرغم من كل تجاربه مع الحياة والناس فإنه لم يفقد بشاشته ، ولم يتخل عن تفاؤله ، ولم يتحول عن أمله ، رغم كل ما يحفل به عصرنا من متناقضات ومفارقات .

(ب) فلسفته :

الخلفية التاريخية :

تأثر مارسل بادىء الأمر بالمثالية الألمانية ، وخاصة كما تتمثل فى فلسفة شلنج ، فكان

موضوع رسالته التي نال بها دبلوم الدراسات العليا هو «تصورات كولريديج الميتافيزيقية في علاقتها بفلسفة شلنج» ، ثم قرأ بعد ذلك مؤلفات الهيجليين الأنجليز الجدد من أمثال برادلي وبوزانكت وهوكنج ، ولم يلبث أن أقبل بكل همته على دراسة الفيلسوف الأمريكي «جوزياه رويس» الذي ألف عنه عام ١٩١٧ كتاباً شائعاً نشر لأول مرة عام ١٩٤٥ . وقد ظل مارسيل يشاطر رويس إحساسه العميق بشدة ارتباط الناس بالمجتمع الذي ينتمون إليه ، كما أخذ عنه فكرة الوفاء وفكرة الولاء ، وهما الفكرتان اللتان توسع فيهما بعد ذلك توسعاً كبيراً ، واكتسب من برادلي شيئاً مما تميز به هذا المؤلف في شعوره بما هو ذاتي شعوراً مراوفاً .

تتجلى هذه المؤثرات واضحة في القسم الأول من «يومياته الميتافيزيقية» (١٩٢٧) ، كما تكشف هذه اليوميات أيضاً عن ذلك الاهتمام الذي اتسم به الفرنسيون بالمشكلة الديكارتية عن العلاقة بين العقل والمادة .

غير أننا نستطيع أن نعد جبريل مارسيل تلميذاً - بحق - للفيلسوف برجسون ، وإليه أهدى «مارسل» يومياته . وانصرافه عن المثاليه الجديدة - كما عرضها الفلاسفة الأنجليز - يرجع إلى تأثير البرجسونية الغامر عليه ، فقد أخذ يركز تأمله «على الظواهر الشاذة التي تنهرب منها النزعة العقلية أو تنصرف عنها بشكل متفاوت الوضوح من أجل نسج نسيجها التصوري مثل الاحساس ، اتحاد النفس بالبدن وقائع علم النفس فوق المعتادة» : (يوميات ميتافيزيقية) ، ويتضح لنا هذا التحول في القسم الثاني الذي كتبه في المدة من ١٥ سبتمبر ١٩١٥ حتى ٢٤ مايو ١٩٢٣ ، والذي يعرف بإسم «الوجود والملك» ، وفي هذا القسم يتخذ مارسيل موقفاً صريحاً فيما يتعلق بالإيمان ، ضد النزعة العقلية ، ويناضل في سبيل الاستقلال الذاتي وعصمة الشعور المباشر والعاطفة ، فيرى أن المشكلة الميتافيزيقية تقوم في «العثور بواسطة الفكر ، ووراء الفكر ، على عصمة جديدة ، ومباشر جديد (يوميات ميتافيزيقية) .

ولكننا نستطيع أن نؤكد أن فكر مارسيل على الرغم من ترحيبه بكل هذه المؤثرات - سواء من شلنج أو من الهيجليين الجدد أو من رويس أو برجسون - قد اتخذ تطوره الروحي خطأً مستقلاً ، يبدأ من توجيه الأسئلة إلى نفسه ، وإعطاء الإجابة من نفسه عليها .

وفي اللحظة التي كتب فيها جبريل مارسيل يومياته الميتافيزيقية ، لم يكن قد عثر من جديد على الكاثوليكية .. والواقع أن طابع الأشكال الذي يميز ذلك الكتاب ، قد تطور بصورة أشد صراحة عندما كان مارسيل خارج الدين . ولكن من المناسب أن نقول إن هذا الطابع قد ظل كامناً في فلسفته حتى بعد تحوله الديني ، وإليه يرجع جزء من قيمة هذه الفلسفة .

منهجه :

لا يخفى جبريل نفوره من «المذهب» في أكثر من موضع من مؤلفاته ، فيقول : إن غلط الفلسفة الذي ينتمى إليه فكره لا يسمح بوجود نتائج جاهزة ، يمكن أن يحملها المرء ويمضى في طريقه . ذلك أن المذهب شيء «نمتلكه» ، شيء يطيب لنا أن نطوف به ، وأن نقيم فيه . أما الفيلسوف بالمعنى الذي يفهمه «مارسل» فهو على نقیض «المالك» إذ هو إنسان يجتهد في المشاركة على نحو أكثر وعياً في حياة تعلو على حياته الشخصية .

ولعل أول التزام يتعهد به الفيلسوف نحو نفسه ، هو أن يعقد مع المحسوس أو «العینی» Concrète صلة مستمرة ، عليه أن يستريب دائماً فيما يدفعه إلى الهروب ، أو إلى خيانة الواقع الملموس بالارتقاء في أحضان الأفكار المجردة . إن ذلك الذي يتفلسف «هنا والآن» يظل دائماً فريسة للواقع ، ولا يتعود أبداً على واقعة الوجود ، فالوجود لا ينفصل عند «مارسل» عن دهشة معينة ، وانبهار معين ، أشبه بدهشة الطفل وانبهار الشاعر . ويتفلسف المرء بمقدار ما يحتفظ من روح هذا وذاك بنصيب . ويثنى «مارسل» على شوبنهاور ونيتشة لأنها انتقدا بشدة أساتذة الفلسفة ، فهؤلاء يضعون بينهم وبين الواقع جهازاً مدرسياً أوديا لكيتيكا ، ينتهى بأن يضع على أبصارهم غشاوة . وإذا كان العالم يفكر بعقله وحده ، فإن الفيلسوف هو ذلك الذي يفكر بكل كيانه .

ومع ذلك ينبغي ألا يؤخذ هذا الارتياب في المذهب على أنه موجه ضد الاتساق أو ضد التأمل العقلي ، وعلى أن مهمة الفلسفة مقصورة على وصف المشاعر الذاتية ، بل إن «مارسل» يخشى روح المذهب من حيث أنها تدعى اتخاذ وجهة النظر المطلقة الخاصة بالله ، ومنها تتأمل الكون في جملته ، مع أن الواقع هو «أننا نفهم العالم على نحو جزئي ، ومن جانب واحد» (من الإباء إلى النداء) .

وإذا شئنا الدقة ، قلنا إن الفيلسوف هو ذلك الشخص الذي يحاول إلقاء الضوء على وضعه الإنساني . ولما كان هذا الوضع ينطوي على تحديدات ، لأنه داخل - أولاً وقبل كل شيء - في مسار معين للعالم ، فإن التفكير في هذه التحديدات يتجاوزها على نحو ما . والمهم هو ألا ننخدع بتجاوز يتضح في نهاية الأمر أنه ظاهري أكثر منه واقعي . وليس من حق الفيلسوف - على نقیض ما ذهب إليه هيجل وإسبينوزا - أن يحتل بالنسبة إلى الكون موقعاً مركزياً يسمح له بتجاوز وجهات النظر الجزئية جميعاً . فها هنا ادعاء زائف غير مشروع علينا أن نحذر منه ، فإذا كنت أستطيع أن أجرد موقفى الجزئى الخاص ، إلا أننى لا أستطيع أن أجرد «كل» موقف أيا كان شأنه .

يتجه مارسل إذن منذ البداية إلى تكوين فلسفة عينية ترتبط بالوجود الفردى أولاً وقبل كل شيء ، ولهذا يقول : «الواقع أنه بقدر ما تنبه مجهودى الفلسفى إلى ذاته تنبهاً واضحاً ،

بدا لي أن المشكلة الرئيسية هي معرفة كيف يكون من الممكن إدماج تجربتي - من حيث هي تجربتي أنا - في نسق معقول على نحو فعال ، وذلك مع احتفاظها بخصائصها التي تتميز بها «هنا والآن» ، وبسماتها الفردية ، بل بنقائصها أيضاً ، تلك النقائص التي تجعلها ما هي عليه إلى حد ما . . . ولهذا بدا لي - من جهة - أن هذا الإدماج لا يمكن أن يتحقق ، بل لا يمكن أن يكون موضوعاً للمحاولة ، وأن فكرة «النسق المعقول» فكرة مشكوك في أمرها ، ومن ناحية أخرى ، بدا لي أنه من الضروري أكثر من ذلك أن أحفر ، بدلاً من أن أبني ، أعني أنه من الواجب أن أبدأ بسؤال نفسي عن التركيب الصميم لتجربتي ، لا من حيث مادتها أو مضمونها فحسب ، بل أيضاً - وبوجه أخص - من حيث كفيته في «وجودها كتجربة» (من الإباء إلى النداء) .

إن «مارسل» يريد أن يبدأ من شيء مشكوك فيه ، وهذا الشيء هو التجربة . ولكن بأي معنى يفهم «مارسل» هذه الكلمة ؟ إنه لا يعني بها التجربة القائمة على الإدراك الحسي ، فتلك هي التجربة التي يبني عليها العلماء نتائجهم ، وهي تجربة يمكن أن يحل فيها شخص محل أي شخص آخر ، كقراءة ارتفاع عمود الزئبق في ترمومتر مثلاً . وإنما يعني مارسل بالتجربة ، «التجربة الوجودية» ، تجربة «الأنا» التي لا يمكن أن يحل فيها شخص آخر مكانه ، كعلاقتي بابني مثلاً ، ففي هذه التجربة عنصر «شخصي» أصيل ، يند عن التحقيق ، يعكس الحال في التجارب العملية القابلة للتحقيق *Verifiable* . في تجربة العيان الحسي نستطيع أن نقول إن الناس جميعاً متماثلون ، أو في هوية تامة ، أما في التجربة الوجودية ، فيختلف شخص عن آخر ، كما أنها شيء غير قابل للتحقق منه ، أو البرهنة عليه .

فلسفة جبريل مارسل في جوهرها هي «منهج للبحث فيما لا يقبل التحقق - *Methodo-logie de L'inverifiable* ، هي ارتداد ما يستعصى - في الواقع - على المعرفة الموضوعية ، هل يمكن أن نتحقق مثلاً من وجود الله أو خلود الروح بالتجارب العلمية أو بالمعرفة الموضوعية ؟ ولكن ، ليس معنى هذا أن مجال ما لا يقبل التحقق هو نفسه مجال «اللاواقع» *Irreel* ، بل هو ما يند «بطبيعته» عن المعرفة الموضوعية . وهنا يقول «مارسل» ربما أمكن إدراك اهتمامي الميتافيزيقي الجوهرى المستمر بالله ^{الله} دقيقاً ، إذا قيل إنه بالنسبة لليتعلق بالكشف عن كيف أن الذات - من حيث هي ذات - ترتبط بحقيقة يصبح من الصعب في هذا المجال أن نصورها بوصفها موضوعاً ، لكن مع بقائها رغم ذلك حقيقة لا بد منها ، ولا بد من الاعتراف بها في آن واحد . ولم تكن هذه الأبحاث ممكنة إلا بشرط أن أتجاوز مذهباً سيكولوجياً يقتصر على تعريف بعض المواقف ووصفها دون أن يأخذ في اعتباره المغزى الذي ترمي إليه ، ومقصدها الواقعي . . . أما ما كانت خطتي في البحث ترمي إلى استبعاده استبعاداً حاسماً ، فقد كان مفهوم فكر يُعرّف طبيعة الواقع موضوعياً على نحو ما

وينظر إلى نفسه حينذاك على أنه قادر على أن يركز عليه . ولكنني على العكس من ذلك - ومن حيث المبدأ - وضعت في اعتباري أن المحاولة لا يمكن أن تجرى إلا في داخل واقع لا يستطيع الفيلسوف أبدا أن يقف أمامه كما نقف أمام لوحة نتأملها (نظرة إلى الوراء) .

فمنهج مارسل لا يدفعنا إلى دراسة مشكلات فلسفية ، لأننا نحن هذه المشكلات ، ونحن نحياها (وستبين فيما بعد ما يعنيه مارسل بهذه العبارة في التعرض لفرقته بين المشكلة والسر) ، ولن تكون ثمة «فلسفة عينية» دون توتر يتجدد دائما بين «الأنا» الواقعية ، الأنا المتجسدة ، وبين الواقع الذي لا ينفد ، ولا يمكن أن نتقدم في هذا السبيل إلا بشرط «أن نبذل جهداً طويلاً شاقاً من التنقية - أو إن شئنا الدقة - من التطهير ، للتخلص من كافة المكتسبات الزائفة ، والشوائب التي ألقاها الروتين والضغط الاجتماعي والأحكام السابقة وأوهام الغرور على شخصيتنا الحية .» (من الإباء إلى النداء) .

فالتجربة التي يبدأ منها «مارسل» ، والتي لا يكف عن الرجوع إليها واستحضارها تجربة فردية عينية ، وليست التجربة التي تم تعميمها وإدراجها في مخطط وابتدائها . إنها ليست تجربة «الناس» التي يقنع بها كثير من الفلاسفة ، بل هي تجربة يسميها «وجودية» لكي يبين أنها بأكملها مشتبكة بالواقع الأشد أصالة ، وذلك بوصفها تجربة حارة تنبض بالحياة .

يتلخص هذا المنهج الصعب إذن في أن نسير على نحو ما إلى لقاء أنفسنا ، وأن نجد أنفسنا في أشد ما يكون فيها من أصالة والتصاق بالشخصية ، ثم أن نمنع الفكر في هذا الكشف الذي يمكن أن نمضي فيه دائما إلى الأمام لكي نغيث اللثام عن معناه وقيمه . يقول مارسل : «إن هذا المنهج واحد دائما في أساسه : وهو تعمق موقف ميتافيزيقي أساسي معين ، موقف لا يكفي أن أقول إنه موقفي ، ذلك أنه يتألف في الجوهر من كونه أنا . والفلسفة إذا فهمت على هذا النحو الذي هو عكس تلك الفلسفة التي لا يعدو جوهرها مجرد النظر الخارجي والتي أورثنا إياها العصر القديم - تنحصر إذن في أن أتنبه عن طريق التأمل الذاتي إلى أعماق مافي نفسي وأشده التصاقا بها .» (الوجود والملك) .

الوجود المتجسد :

على حين يبدأ ديكارت من تلك العبارة المشهورة «أنا أفكر ، إذن فأنا موجود» ، يبدأ «جبرييل مارسل» من الشرط الثاني لتلك العبارة ، وهو «أنا موجود» ، فالواقع أن واقعة وجودي هي التجربة الأولى التي لدى عن نفسي . فعلى أي نحو أشعر بهذا الوجود ؟ إنني أشعر به مرتبطا بجسم ، أو بتعبير أدق بجسمي أنا . وهذا الجسم هو طريقي الخاصة للدخول في هذا العالم ، بمعنى أنني لا أوجد في هذا العالم إلا على هيئة جسم ، فكأن التجسد هو محور الفلسفة ، لأنه الشرط الأساس لإدراك العالم ، فهو ليس مجرد معطى بين معطيات

أخرى ، بل هو الأساس لكل المعطيات الموجودة في العالم . وليس جسمي هو أداتي الخاصة ، لأن أبسط تأمل يكفي لإثبات أن هذا التحديد للجسم بوصفه أداة ، شيء أراني مرغما على تجاوزه ، لأن جسمي هو الذي يسمح لي باستخدام الأدوات أيا كانت . فلا يكفي أن أقول «إنني أستخدم جسمي» ، بل أنا مجبر على إضافة «أنني» جسمي بمعنى ما . وقد يبدو مارسيل هنا خاضعا لنظرية مادية في النظر إلى مشكلة العلاقة بين النفس والجسم ، والواقع أنه يتجاوز هذه الثنائية الديكارتية الشهيرة مرة واحدة وإلى الأبد فيقول : «إن هذه الأولوية التي نسلم بها على هذا النحر للجسم في التجربة ، ترجع إلى أن هذا هو «جسدي أنا» ، وأنه بالتالي مملوك لشيء أعمق وأكثر جوهرية . صحيح أنني أقول أيضا «تفكيري» بل أكثر من ذلك أقول «نفسي» ، ولكن هذا في الحقيقة يثبت أنني لست أنا ، ولا الموجود - إن أردنا الدقة - بجسم ولا نفس ، فكلاهما يملكه ذلك الموجود الذي هو الكل وينسبه إلى نفسه ، أعني تلك «الأنا» التي لا يمكن - إذا أردنا التدقيق - أن أقول عنها إنها «أنا» Mon Je ، لأنها وحدها ليست مملوكة ، بل هي مالكة ، وهي ليست محوطة ، وإنما محيطة . وعلى هذا فإن التحليل الوجودي لتجربة التجسد يؤدي بنا إلى أن نجعل اتحاد النفس بالجسم ، وكذلك من اتحاد النفس وبقية العالم ، أعني «الوجود في العالم» حقيقة واحدة . (الوجود والمملك) . وهذا الوجود في العالم «الذي نتحدث عنه هنا ليس هو وجود مجموعة من الموضوعات أو الأشياء الموضوعية جنبا إلى جنب ، والتي نرغمنا مقتضيات الفعل وحدها في كثير أو قليل من الأحيان - على تمييز بعضها عن البعض الآخر ، وإنما هو حضور معين سميك وفاعل يرفعنا نحن أنفسنا إلى الوجود . (الوجودية والفكر المسيحي) .

الوجود والمملك :

وهاتان التجربتان : تجربتي لجسمي وتجربتي لانتمائي في العالم ، تفرضان على شعورا بضرب من التعارض بين عمليتين أساسيتين هما «الوجود والمملك» L'être et L'avoir . وهذه تفرقة هامة في فلسفة مارسيل ، إذ يعتبر تحليل فكرة المملك مدخلا إلى معرفة الوجود والمملك عنده نوعان : «المملك - الامتلاك» Avoir - Possession كأن أمتلك منزلا أو سيارة ، و«المملك - المتضمن» Avoir - Implication وهو أن أملك هذه الصفة أو تلك . لأن الصفة تبدو لي داخل الجسم الذي تميزه ، ونحن لا نستطيع أن نفكر في التضمن دون أن نفكر في القوة . والسمة المشتركة في هذين النوعين من المملك هي أنه قابل لأن يعرض ، وأن يُعرض للغير . وفي المملك - التضمن «لا ينفصل ما هو خارجي عما هو داخلي ، بحيث تقوم بين الواحد والآخر علاقة توتر متبادل ، تنشأ عن أن الشيء المملوك خاضع للتقلبات التي تغتور الأشياء ، وهذه العلاقة تتعرض لأحباط الجهد الذي أبذله لادماجه في ، وجعله وإيائى شيئا واجدا ، فهو بهذا مركز لنوع من الدوامية التي نسينجها المخاوف والوان القلق» .

المهم هو ألا أجعل الخارج يطفئ على الداخل ، ولما كان الجسم هو غط ذلك المملك -

التضمن ، فان الموضوعى للخارج يجعل «جسمى يلتهمنى بالمعنى الحرفى لهذه الكلمة» . وهذا ينطبق أيضا على الممتلكات الخارجية التى تلتهم الإنسان حين يستغرق فيها ، وينشغل بها ، بحيث نستطيع أن نقول إنه «كلما زاد الملك ، قل الوجود» والعكس صحيح ، وهكذا يتبدى لنا الملك على أنه ينزع إلى القضاء على الوجود ، وإذابته فى نفسه .

ولكى أستطيع أن أجعل الملك فى خدمة الوجود ، ينبغى على أن أسيطر بصورة إيجابية على الصلة بين الذات والموضوع ، بين «الداخلية» و «الخارجية» بحيث يصبح الموضوع الخارجى مناسبة ومادة للإبداع الشخصى الحر ، وبهذا يتحول الملك إلى وجود ، ويكون حينذاك تعبيرا حيا عن الواقع الذى أكونه . ولن يكون ممكنا إلا بواسطة الحب الذى هو إخضاع الذات لحقيقة أسمى . وبالحب وحده نكون قادرين على مواجهة الوجود دون إحالته إلى ملك ، فما السر الذى يكمن فى الحب بحيث يعطيه هذه القدرة ؟

السر والمشكلة :

ثمة تفرقة أخرى هامة يضعها «جبريل مارسل» بين السر والمشكلة . ولهذا يحسن بنا أن نوضح للقارئ هذه التفرقة التى لانغالى إذا قلنا إنها مفتاح فلسفة مارسل كلها .

المشكلة شىء أصادفه وأجده قائما بأكمله أمامى ، دون أن أكون داخلا فيه ، وكأنه صخرة توضع فى طريقي دون أن أكون متضمنا فيها . فهى شىء خارجى بحث تقف منه الذات موقفا منفصلا تمام الانفصال ، فحل مشكلة هندسية مثلا لا يؤثر على مصيرى ولا يعرض حياتى أو وجودى للخطر . أما السر فمسألة يوضع فيها وجودى كله موضع الاعتبار ، فهو شىء أشتبك فيه أنا نفسى ، وبهذا ينطوى على الذات ولا يمكن أن أجعله موضوعا للفكر ، إلا إذا جعلت نفسى موضوعا للفكر كذلك . فلا فرق مثلا بين أن نسأل ماهو الوجود ، وبين ماهو وجودى أنا ، لأن الوجود سر من الأسرار . والسر مشكلة عندما أنظر إليه من الخارج ، أى عندما يصيب الآخرين ، ولكن حين يصيبنى أنا ، حينئذ لا يمكن أن أنظر إليه نظرة موضوعية من الخارج ، لأننى أصبحت داخل المشكلة ، وبهذا تتحول إلى سر . والحرية سر لأنها فى قلب الفكر الذى يحاول البحث عن معناها ، والحب سر لأننى أرتبط فيه بكل وجودى وكيانى . وهذه الأسرار جميعا مظهر لسر واحد ، هو سر الوجود . فحين أتساءل ما الوجود ؟ أشعر أننى - أنا الذى أضع السؤال - موجود . الوجود هو السر الأكبر ، أو سر الأسرار ، ولا حل له ، لأنه ليس مشكلة ، وهو حاضر حضورا دائما ، ونحن نشارك فيه دون أن نمتلكه ، ونعرف عليه دون أن نعرفه .

والخطأ الرئيسى فى الفلسفة ينحصر فى أنها تنزل السر إلى مرتبة المشكلة ، أو إلى موضوعية بحثة على رغم أنها تحصل بذلك على وضوح أكمل : وما هناك من مفارقة فى

الحقيقة ، وفي كل ما هو واقع ، سواء كان واقعي أنا أو واقع العالم - هو أنه على العكس من ذلك ، لا يكون متصورا لنا إلا من حيث هو سر (الوجود والملك) . . إلى درجة أنه «يغير السر تصبح الحياة غير صالحة لأن نتنفسها» (من الإباء إلى النداء) .

وعلى هذا ، نحن لانجد في الميتافيزيقا أية مشكلات نتقدم في حلها شيئا فشيئا ، أو عصرا بعد آخر ، لأن مثل هذا التقدم لا يكون إلا في الفكر الموضوعي ، الفكر العلمي ، الذي يحيل كل شيء إلى موضوع يستنفده بالتحليل ، أو بالطريق التجريبي ، وإنما الميتافيزيقا عبارة عن سلسلة من الأسرار ، تفضي حلقاتها بعضها إلى البعض الآخر ، وتعود الواحدة إلى الأخرى ، لأنها تشترك جميعا في سر واحد ، هو سر الوجود .

ويعتقد «جبريل مارسيل» أن عدم التفرقة بين السر والمشكلة من الأسباب التي قضت على «الدهشة» ، وهي الدافع والمحرك الأول للتأمل الفلسفي ، بحيث أصبح الوجود الفردي في العالم الحديث مهددا بأن يتلغ في تجريدات لا وجود ملموس لها ، وأضحى الإنسان مجموعة من الوظائف الحيوية والاجتماعية ، أما الوظائف النفسية ، فيحاول البعض إدخالها ضمن الوظائف الاجتماعية ، لأن الوظائف النفسية لا تقوم - في نظر العلم - بنفسها ، وارتباط الإنسان بوظائفه أيا كانت اجتماعية أو حيوية - تصور يبعث على اليأس ، لأنه يجعل من الإنسان كائنا حيا يتصرف وفق وظائفه المقدرة له دون أن يكون له وجود متميز عنها ، وبهذا يمكن أن يقوم بهذه الوظائف أي إنسان آخر بدلا منه . ومن ثم يطلق جبريل مارسيل على هذا العالم الآلي اللاشخصي اسم العالم المَحْطَم أو «العالم المكسور»

(وهذا هو اسم مسرحية لمارسل نترجمها في هذه المجموعة المختارة من أعماله)

الاتصال بين الأنا والأنث :

«الأنا» عند جبريل مارسيل - على عكس الحال عند سارتر - هو في جوهره اتصال بالأنث وبالأشخاص الآخرين . وعلى حين ينتهي سارتر من تحليله لعلاقة الذات بالغير إلى إخفاق هذه العلاقة في كل صورها ، ينتهي جبريل مارسيل إلى إمكان قيام الاتصال بين «الأنا» و«الأنث» التي تتصاعد فتصبح «الأنث المطلق» Toi Absolu الذي هو الله . وهذه النتيجة نلمسها - ولو ضمنا - في أول كتاب لجبريل مارسيل ، وأعني به كتابه «يوميات ميتافيزيقية» . فالحب والصدقة يكشفان لي عن وجود الغير بأن يجعلنا من هذا الوجود حضورا بالنسبة لي في نفس الوقت الذي أكون فيه حضورا بالنسبة إليه : «أنا» في مواجهة «أنت» . وأساس هذه العلاقة بين الأنا والأنث هو العلاقة التي تربطني بنفسى ، فليس أبعد عن الصواب من القول بأن الذات في هوية مع نفسها ، والواقع أنه مامن شيء أبعد عن

البساطة ، وأقرب إلى الالتباس من العلاقة التي تربطني بنفسى . وتبسيط - هو في الحقيقة تبسيط فاضح للواقع الروحي - أمكن للفلاسفة أن يتخيلوا على صورة الهوية - ولفترة طويلة - العلاقة التي تربط الأنا بنفسها ، والتي تؤلف بصورة أعمق - الأنا من حيث هي كذلك . فالأحرى أن يتعلق الأمر بمدينة داخلية قابلة لأن تتخذ مظاهر متنوعة ومتباينة كالمدينة المرئية نفسها - وأنا أستطيع أن أعيش مع نفسى كما أعيش مع حبيب ، أو صديق أو أخ ، بل أن أعيش معها في بعض الأحيان كما أعيش مع ألد الأعداء . فإذا لم تدرس هذه الأحوال المتباينة كل هذا التباين «للوجود مع الذات» دراسة تفصيلية ، فإنه من المحتمل أن تظل الحقيقة النفسية لغزا (الوجود والفكر المسيحي) .

فالأصل في الوجود أن يكون مشاركة في الوجود Co - Existence . وأن يتخذ صيغة «نحن» لا «أنا» فحسب ، وهذه المشاركة لا تقتصر على مجرد المعية في الزمان والمكان - أى في مجرد الوجود «مع» الآخرين ، وإنما هي حضور متبادل واندماج . كما هي الحال في الصداقة والحب . فالأنا - كما يقول مارسيل - لا يوجد إلا بقدر ما ينظر إلى نفسه على أنه موجود للآخرين . «وكلمنا نجحت في تحرير نفسى من سجن التمرکز الذاتى ، تزايد وجودى في الواقع الفعلى .»

ومن هذا التصور العام للـ «أنت» ، يمكن الارتفاع إلى فكرة محددة عن الحياة الدينية أو الصوفية ، إذ نستطيع أن نقول بمعنى ما إن الله هو «الأنت» الذى لا يمكن أن يصبح «هو» إلا إذا أسأنا إليه وغدنا به . «وهذا ما أردت أن أقوله حين كتبت مثلا أننا حين نتحدث عن الله ، فليس الله هو الذى نتحدث عنه . وهذا ما يمكن أن ننظر إليه بوصفه الأساس الميتافيزيقى للدعاء والصلاة» . (الوجودية والفكر المسيحي) .

الوفاء والأمل :

حين تقف «الأنا» ازاء «الأنت» ، تكون شخصا يقف في مواجهة شخص ، أو «حضورا» أمام حضور آخر . وهذا «الحضور» نشعر به أقوى ما يور في تجربة الحب ، بل إنه في هذه الحالة يتحدى كل «غياب» ، حتى لو كان الموت نفسه ! ولكن كيف يمكن أن يتم هذا التحدى ؟ بالوفاء .

فالواقع أن الحب يصبح تجربة خالية من المعنى إن لم يتضمن التزاما ما . التزاما لا يأتي من الخارج ، وإنما ينبثق من أعماق وجودى ، وهو يكون ما يشبه النبض أو إيقاع وجودى نفسه . . ثمة التزام يفرض على أن أجعل معنى وجودى غزيرا ، وأن أحيا أكمل ما يكون الوجود امتلاء . . وعلى أن أجعل في خدمة هذا الالتزام وفاء يصبح بتأثيره الخاص - لا مجرد شهادة مستديمة على وجودى وقيمته - بل وفاء «خالقا» ، ويكون أكثر خلقا ، كلما عظم ما

يشهد عليه (الوجود والمملك) . فالوفاء معناه - في بساطة - أن يتمسك الإنسان بكلمته ، ويرتبط بالوعد الذى قطعه على نفسه أيا كانت الظروف والملابسات العابرة . وحين أقطع على نفسى عهدا ، أقيد مستقبلى كله ، لأن الوعد يفترض أن تظل مشاعرى كما كانت حين قطعت هذا الوعد على نفسى ، وهذا مستحيل لأن المشاعر فى تغير مستمر . فالوفاء يضعنى فى محنة . . والواقع ، أن ثمة عنصرا ثابتا فىنا لا يتغير بتغير الحالات النفسية ، هو الذى يعطى «للأنا» وحدتها وتماسكها . والوعد أو الالتزام هو ارتباط هذا العنصر الذى يتعالى على الحياة النفسية ويتجاوزها ، كما أنه لا يتقيد بالواقع الراهن ، وإنما يتعالى على الحاضر والمستقبل معا ، لأنه لا يتقيد بالواحد أو بالآخر ، وإنما يتقيد بكلمته ووعدده فحسب . فلا بد من احتفاظى بالوحدة والثبات وسط ما تتصف به الحياة من كثرة وتغير ، وأن أعترف بالماضى وأواجه الحاضر وأصنع المستقبل بنوع من الإبداع المستمر لنفسى ، إبداع هو والوفاء شىء واحد . ذلك أن الوفاء ليس احتفاظا بأمانة عهد إلينا بحفظها والمحافظة عليها كما هى وإلا كانت الأدراج فى المكاتب هى أوفى شىء ، وإنما الوفاء مختلف عن هذا المعنى تماما الاختلاف . لأنه أولا وقبل كل شىء حياة ، والحياة غناء لا مجرد تراكم ، والجوهري فى الوفاء هو - بلا شك - واقعة الاستمرار فى التصرف وكأننا مازلنا مهتدين بشىء لم نعد نراه فى الواقع . ولهذا لا يتخذ الوفاء معناه إلا فى عالم الغياب والانفصال . . عالم الفناء والموت . والوفاء يعترف بهذا العالم ، ولكنه يتحوزه ، بل - إن شئنا الدقة - إنه يعامل ذلك العالم بوصفه اختبارا للحب الذى يضمه ، والذى هو مبدؤه وطبيعته الحقة .

وقد حاول جبريل مارسيل أن يعالج هذين الموضوعين بطريقة ملموسة فى كتابيه «من الإباء إلى النداء» و«الإنسان الجوال» وخاصة فى فصلين ممتعين هما «السر العائلى» و«العهد الخلاق بوصفه ماهية الأبوة» ، وقد حاول أن يثبت فيهما أنه لا يمكن التفكير فى العائلة بوصفها واقعا إلا بالأمل وبنوع من الوفاء الخالق فيقول : «إن هناك سرا عائليا يتجاوز كل مانفهمه عادة - بمصطلحات «المملك» الخالص من كلمة «العائلة» . ذلك أن الأمر لا يتعلق بمجرد المحافظة على تراث مادى أو تنميتة ، وإنما يتعلق الأمر بالمشاركة فى قيمة - أى فى ترتيب تصاعدى محترم ومعترف به - وفى حضور . . هو فى حضور «نحن» متميزة عن غيرها ، متحركة بواسطة تواصل فى بيت وبقعة مألوفة ، وبحسب تقاليد ومشاعر تستعصى على الإحالة الموضوعية ، ولكننا نعيشها بعمق ، حيث نجد فيها باستمرار وجه الحب نفسه ، والسند الأكيد للأمل . ولهذا كله قيمة خلاقة ، ذلك أنه مامن شىء - إن شئنا الدقة - معطى تماما : وهذا السر يجب أن أحياء ، وبالتالي أن أجعله ينبثق بمجهود متجدد باستمرار من الأحوال الأولية التى يضرب بجذوره فيها . فالعائلة إذن عمل من صنعى ، وثمرة وفائى وتضحيتى ، ويجب على قلبى أن يجعلها تولد فى كل يوم - فى استمرار - من حرارة حبنى «الإنسان الجوال» . وفى هذا الكتاب نفسه أعنى (الإنسان الجوال) يقترح مارسيل إقامة ميتافيزيقا للأمل ، لأن الأمل فى نظره هو التركيب الطبيعى للمصير الإنسانى ،

وهو نسيج الروح الذى منه صُنِعَتْ ، فليس الأمل مجرد رد فعل نتخذه للدفاع عن أنفسنا ضد رزايا الحياة ومحنها ، وإنما هو سلوك معقد يتألف من مواجهة العقبات التى تصادفنا والتسليم بوجودها ، مع التغلب عليها ، وتحويلها من عوامل معوقة للنمو الفردى إلى وسائل تصطنعها الذات لتحقيق إمكانياتها ، وتوكيد نفسها . فالأمل هو استغلال العقبات التى كان من الممكن أن تقود إلى اليأس ، هو ملكة البدء من جديد ، وبلا انقطاع (الإنسان الجوال) . إن المحرك الأول فى الأمل هو الإقبال على الحياة ، والحماسة التى تأبى الهزيمة ، والتى تؤمن دائما بإمكانية الاستفادة من التجربة .

ومن الوجهة الميتافيزيقية ، ينطوى الأمل على نوع من البرهان على وجود المتعالى يشبه برهان الكمال عند ديكارت لإثبات وجود الله . ويتلخص هذا البرهان فى أننا مادامنا نفكر فى الكمال ، والكمال يقتضى الوجود لأن عدم نقص ، فلا بد من قيام كائن كامل هو الله . وهكذا يتضمن الأمل الاعتقاد بأن للحياة معنى ، وأن المجهود الإنسانى الصادق لا يمكن أن يذهب أدراج الرياح ، وأن ثمة غائية حولنا نشارك فيها ، ونعمل على أن يشارك فيها غيرنا دون أن نعوق تقدمه نحو المثل الأعلى المشترك ، والأمل أخيرا ، هو الإبداع المطلوب للتعاون فى الملحمة الكبرى ، وبهذا يكتسب كل ممثل - مهما كان صغير الشأن - كرامة أخلاقية وميتافيزيقية لا شك فيها (الإنسان الجوال) .

الإيمان والنداء :

والأمل يفتح لى الطريق إلى العلو ، والوفاء الحقيقى يصعد بنا إلى الله ، فلقد رأينا فى السطور السابقة أنه يتضمن نوعا من البرهان على وجود المتعالى ، لأن الله هو «الأنث» المطلق الذى يبادلنا الوفاء دائما ، ولا يتخلى أبدا عن الإنسان . وما الوفاء إلا نداء إلى الله لكى يشهد على وفائنا ، ولكى يكون له ضامنا وحافظا ، والوفاء يكون دائما مطلقا وبلا أية تحفظات ، لأن الوفاء المكبل بالشروط والقيود ليس وفاء ، بل ارتيابا وشكا ، وبالتالي فإن هذا الوفاء المطلق - يرغمنى بواسطة طبيعته نفسها - على الارتفاع شيئا فشيئا - حتى أصل إلى المطلق الالهى . وهذه الصلة بينى وبين الله «الذى هو أقرب إلى نفسى من نفسى» هى صلة بين شخصين ، وهى بالنسبة لى مبدأ الإبداع الحقيقى ، لأننى بالصلاة والعبادة أشارك فى متبع وجودى ، وفى «الحب» الذى جعلنى موجودا ، فى اتحاد لا يبلغ مداه التعبير .

وربما كانت الاضافة الحقيقية لما رسل هى التوكيد على عدم كفاية العالم ، فهذه الفكرة فى حد ذاتها ، تؤلف خطوة هامة فى الطريق الروحى ، إذ تكشف فينا عن مطلب معين - لا يرضى بهذا العالم ، أيا كان تركيبه ، وهذا المطلب هو الله ، وحين يضعنا «مارسل» وجهها لوجه ، إزاء سر الوجود ، يهيب بنا أن نتجاوز الموضوعية الخالصة التى تتسم بها المعرفة العلمية ، وأن نقف متأهين على عتبة «حضرة الله» .

(ج) مسرحه :

ينبغي علينا أن نؤكد منذ البداية على أن فلسفة جبريل مارسل لا تنفصل عن مسرحه ، فهما وجهان من عملة واحدة ، هي العملة التي يتعامل بها مع الوجود ؛ بل - إن شئت الدقة - قلنا إنه يسلك في التعامل مع هذا الوجود طريقا ذا ثلاث شعب : الدراما والفلسفة والموسيقى . وهو يحاول بهذه الوسائل الثلاث من وسائل التعبير أن يميّط اللثام عن معنى التجربة الإنسانية ، ففي مسرحياته يركز على الوجه الدرامي الغامض المتعدد الدلالات لهذه التجربة التي تنطوي على خليط هائل من الأسئلة الحائرة والمشاعر القلقة ، والأحاسيس والإرهاصات التي تسبق كشفا يلوح غاية في القرب وغاية في البعد على حد سواء ، أما الفلسفة فهي اللحظات التأملية التي يحلل فيها دلالة تلك الأسئلة ، ويوضح الأجوبة التي تعرض للإنسان في التجربة ، وأما الموسيقى ، فهي بالنسبة له - أشبه بوعده للوجود في «عالم آخر» ، أي يشعر بأنه يرتبط من الداخل بكل أولئك الذين يشاركون في تلك المغامرة الملغزة الحادة التي ينخرط فيها بكل ما هو عزيز عليه ، ولهذا فإن الموسيقى بالنسبة إليه ، تجربة اتصال تنطوي على قيمة دينية .

وقد أكد جبريل مارسل مرارا عديدة على أن مسرحه لم يتطور مستقلا عن اهتماماته الفلسفية ، كما أنه لم يتطور موازيا لها ، وإنما تطور ابتداء من منبع واحد بعينه هو الاحساس بسر الكائنات وبالقيمة . جبريل مارسل يحاول منذ ظهور مسرحياته الأولى أن يضع على الأقل هذه الأسئلة بأشد الصور حدة ، وبأكثر الطرق وجودية ، إن لم يكن يحاول تقديم إجابات عليها .

ولقد كان «مارسل» حريصا - منذ البداية - على الارتباط بالواقع المعيشي لا يتخلى عنه لحظة واحدة ، ولا يجعله يغيب عن ناظره طرفة عين ، ذلك أن مشروع وجوده الأساسي هو أن يعبر عن التجربة الذاتية - أو الوجودية - بكل ما فيها من امتداد وعمق ، وبكل ما تحمله من عنصر شخصي أصيل ، ولهذا فهو يرحب بكل ما كان علامة على بحث أو قلق ، حتى في الخطأ والانحرافات الشائعة . فالفكر الذي يعبر عنه الإنتاج الأدبي من رواية وشعر ، ويعبر عنه كل ما ينشئه العقل ، هو ذو قيمة بسبب الدفعة الخفية التي تشيع فيه الحياة ، وتجعل له أهميته الحقيقية . فهو يريد أن يحتفظ للتجربة بكل ما فيها من مذاق خاص ، ولكنه مع هذا كله ، يتنازع مطلبان : مطلب الواقعية المرتبطة بالذائق والجزئي ، ومطلب التفكير الموضوعي الكلي ، الذي يهتم بالماهيات ، وبالوجود بوجه عام . وهو يقول «لقد كانت الطريقة الدراسية في التفكير تصور وتؤكد مقدما - كل ما كتبه فيما بعد على المستوى الفلسفي الخالص فيما يتعلق بالمعرفة ، وقدرتها على تجاوز الموضوعية .» (فلسفة الوجود) . ويرى بعض الباحثين أن مسرحياته بوجه عام أشد قتامة من مؤلفاته الفلسفية ،

وكأنه قد وضع في تلك المسرحيات القضايا التي تتعلق بالعزلة والإحباط ، وهي القضايا التي عكف بعد ذلك على تأملها تأملا طويلا في «يومياته الميتافيزيقية» .

نحن نعارض إذن - منذ البداية - الرأي الشائع بأن مسرح جبريل مارسيل هو مسرح فيلسوف هائم بين الأفكار والمجردات . فالواقع أن اهتمام مارسيل بالمسرح بدأ في سن مبكرة ، في تلك الأمسيات التي كان أبوه يقرأ له فيها روائع المسرح ، وهو نفسه قد شرع في الكتابة للمسرح وهو في سن الثامنة ، كما أشرنا إلى ذلك آنفا . وقبل أن يتجه «مارسل» إلى الفلسفة ، بدت له الدراما شكلا ممتازا من أشكال التعبير الذي يتلاءم مع أشد احتياجاته الباطنة طموحا . ولما كان «مارسل» على وعى بالوضع الإنساني ، وبكل ما يتجاوزه ، ولما كان مرهف الحس بكل ما يعتمل في نفسه ووجوده مما يند عن التعبير ، فقد اجتهد أن تشير مسرحياته إلى ما هو «عبر» الوجود ، دون التخلي عن تثبيت الوجود في أشد معطياته التحاما بالحياة اليومية . فهو يكتب مسرحياته من داخل الواقع الفعلي نفسه ، ومن مركز مشكلاتنا الإنسانية المحترقة . ولكنه قد يميل إلى أداء هذا العمل في شئ من التطرف ، بحيث قد نشعر في بعض المواقف التي ابتدعها ، أو في بعض التلميحات التي تنثر في مسرحياته هنا وهناك - بشيء من الغموض ، أو بأنها ليست واضحة بما فيه الكفاية .

ومسرح «جبريل مارسيل» يرمي أولا وقبل كل شيء إلى إبراز «الوضع الإنساني» وإلقاء الضوء عليه . ووسيلته إلى ذلك هي أن يضع الإنسان - هذا المخلوق من لحم ودم - في مواقف تبين جوانبه المختلفة ، أو قل إنه يضع الإنسان في تلك المحن والاختبارات التي تظهره على حقيقته ، إن جاز هذا التعبير ، و «مارسل» يتابع هذا الامتحان دون رحمة أو شفقة ، وبكل ما يملك من حدة وقدرة على الاستشفاف ، وإن كان من النادر أن نحس منه رغبة في الوصول إلى نتائج ، كل ما يهدف إليه هو أن ينتزع من شخصياته الحد الأقصى من التفسير ، وأن يلقي الأضواء الكاشفة على أحوال تلك الشخصيات .

ومسرح «جبريل مارسيل» يدور حول تلك المشكلات - أو الأسرار بمعنى أصح - التي عرضناها في القسم السابق الخاص بفلسفته . فكل مسرحية من مسرحياته تدور حول اهتمام أو أكثر من الاهتمامات التي شغلت طيلة حياته . والحق أن مسرح «مارسل» مسرح استنباطي بكل ما تحمل هذه الكلمة من معنى ، وكأنه قد أخذ على نفسه عهدا بأن «يجفر» في أعماق نفسه إلى أقصى ما تستطيع وسائله الإنسانية أن تصل به . ولهذا فإنه لا «يبني» بمسرحه شيئا ، ولا يقدم لنا نتائج أو حلولاً جاهزة ، وإنما كل ما يفعله هو أن يثير اهتمامنا بوضعنا الإنساني ، وبسر الوجود ، وهو يحاول الكشف عن الحقيقة الباطنة المستقرة في أعماق الإنسان ، كل ذلك دون رمزية مستغلقة ، أو حذقة وتغر في الأسلوب ، وإنما بأبسط صور الحوار وأشدّها يومية .

وعلى الرغم من كل هذا الذي قلناه عن رغبة مارسيل في إنشاء مسرح حي لا ينعزل عن

الوجود النابض بالحياة ، وعن هموم الإنسان الأبدية ، وعن اقتناعه - واقتناعنا - بأولوية الكائنات على الأفكار - على الرغم من كل هذا فإن مسرح «جبريل مارسل» يضع مشكلة «المسرح الفلسفى» أو «المسرح الذهنى» بكل ما فيها من حدة . فقد أدخلت مؤلفاته الفلسفية فى روع الكثيرين أنه فيلسوف يكتب للمسرح ، وأن مسرحياته باردة فاترة تخلو من النبض والحياة ، وأن مسرحه جزيرة منعزلة قائمة بذاتها وسط الإنتاج للدرامى المعاصر . والواقع أن جبريل مارسل نتيجة لرهافة الحالات التى يختارها ، والمواقف الدقيقة التى يضع فيها أبطاله إبتغاء استخلاص ما تنطوى عليه جوانحهم من تركيبات وجودية غاية فى الاستمرار والعمق والخفاء ، وكذلك نتيجة لتكوينه الجامعى واهتماماته الأكاديمية ، فإن مسرحه جاء دون شعور منه - وهذا شئ طبيعى - بحيث لا يتأتى للكثيرين أن يدركوا كل ما يعنيه ويشير إليه .

وقد يذهب بعض النقاد إلى إلحاق مسرح جبريل مارسل بالمسرح الذى يشرح قضية Théâtre à thèse أو الذى يؤدى رسالة ، ولكننى أعتقد أن إطلاق دراما المواقف على مسرح جبريل مارسل أكثر دلالة وانطباقا عليه ، كما أننى لا أنفى عنه أنه مسرح فلسفى ، إذا فهمنا من ذلك أن يتعمق الوضع الإنسانى ويحرره ويلقى الضوء عليه ، وهذا ما ينطبق على كل مسرح صادق عميق جدير بهذا الاسم ، فالواقع أن المسرح «يكون فلسفيا بقدر ما يكون موضحا ومحررا للوضع الإنسانى» على حد تعبير أحد النقاد ، كما أن المؤلف الدرامى لا يكون جديرا بهذا الاسم ، إن لم يكن هو نفسه شخصياته المختلفة التى يعرضها على خشبة المسرح* .

وأيا كان عمق مسرح «جبريل مارسل» ، فإنه لا يتوجه به - مُنبهاً - إلى رجل الفكر وحده ، وإنما إلى كل إنسان فى هذا العالم ، وهذه رسالة الفيلسوف الحق ، إذ يعتقد مارسل أن رفض الإنسان للقيم الحقيقية وللإيمان راجع فى كثير من الأحيان إلى «عدم الانتباه» الذى تتسبب فيه الحياة الحديثة بما تحمله للفرد من تشتيت وتجريد من إنسانيته ، بيد «أن كل إنسان

(*) يقول استاذنا الدكتور محمد مندور فى مقدمته للطبعة الاولى من مسرحية رجل الله (١٩٦١) : «إن مسرحيات المواقف اصطلاح أذاعه سارتر فى الأدب والنقد وله عدة مجلدات بعنوان مشترك هو «مواقف» يحلل فيها مواقف إنسانية مختلفة ، ونوع السلوك الذى يفرضه كل موقف ، وكذلك المسرحيات الوجودية ، ففى كل منها ترتفع الستار عن موقف تجمعت خيوطه التى تجعل منه أزمة من أزمات السلوك البشرى . والمسرحية الوجودية على هذا الوضع تكاد تشبه المسرحية الكلاسيكية التى ترتفع عنها هى الأخرى الستار وقد تجمعت خيوطها لا يكاد يتم عرض هذه الخيوط وتعرفها بها وبالشخصيات المشبكة فيها حتى تأخذ الأحداث فى التطور فالتأزم حتى القمة فالانفراج . ومع ذلك فالمسرحية الوجودية تختلف عن المسرحية الكلاسيكية اختلافا واضحا فى أن الموقف فيها ليس أزمة أحداث درامية ، بل أزمة فكرية خالصة على نحو ما نرى فى مسرحية «رجل الله» .. (ص ٢٠ - ٢١) .

يستطيع أن يستيقظ في أية لحظة من هذا النوم ، وذلك تحت مؤثرات متباينة أشدها تأثيرا في النفس وجود الأشخاص الذين يشعون إيمانا صادقا . . » (الوجود والملك) .

وإذا كانت المسرحيات تظل «حروفا ميتة» ، أو حبرا على ورق ، مالم تقدم على خشبة المسرح ، فإننا نستطيع أن نقول إن معظم أعمال «مارسل» قد خرجت من بين دُفوف الكتب ، لتري النور على أكبر مسارح باريس ، وإنها لقيت نجاحا غير قليل . وقد مثلت مسرحية «رجل الله» ثلاث سنوات متعاقبة ، كما قوبلت مسرحية «القلوب النهمة» أو «الظلم» باستحسان شديد ، وأعيد تمثيل الكثير من مسرحياته مرات عديدة ، نذكر منها على سبيل المثال : «العالم المحطم أو المكسور» و «طريق القمة» و «روما لم تعد في روما» . وفي الفترة من نوفمبر سنة ١٩٤٩ إلى أبريل سنة ١٩٥١ ، عرضت له في باريس ثلاث مسرحيات على التوالي هي : رجل الله ، المحراب المضيء ، وروما لم تعد في روما (وتضمها جميعا المجموعة التي نقدمها من الأعمال المختارة) . وقامت بتمثيل هذه المسرحيات أعظم الفرق المسرحية كفرقة الكوميديّة فرانسيز وغيرها . وكانت مسرحياته تثير في كل المرات التي تعرض فيها مناقشات حامية يشترك فيها عدد كبير من الكتاب والنقاد المرموقين ، كما نحب أن نشير إلى أن مسرحية رجل الله قد حصلت على جائزة «الجمعية العالمية للمسرح» ، وهي جائزة لا يحصل عليها إلا كبار المؤلفين المسرحيين في فرنسا .

ومعنى صلاحية مسرحيات «جبريل مارسل» للعرض المسرحي أنها تتضمن قوة درامية ما ، والواقع أنني أختلف مع النقاد الذين يذهبون إلى خلو مسرح «مارسل» من الحركة ومن الأحداث ، فأغلب مسرحياته تبدأ بتجميع حثيث لأزمة - وغالبا ما تكون الأزمة عائلية - ثم بانفراج لتلك الأزمة ، وهي صورة تقليدية من حيث الشكل ، ولكنها معاصرة أشد المعاصرة من حيث المضمون ، لأنها تعالج أزمات الضمير الإنساني الحديث ، في مواقف عينية ، لا تحل في نطاق التفكير المجرد وحده ، لأنها مواقف وجودية لأشخاص يسيطر عليهم القلق والهم ، ويجهدون للتعرف على معنى حياتهم ، وتحديد مصائرهم . فالقوة الدرامية في مسرح جبريل مارسل مستمدة من واقع الإنسبان المعاصر في حياته اليومية ، ومن ذلك المطلب الميتافيزيقي الذي يدفع مارسل دفعا إلى الارتفاع فوق متناقضات الحياة المعاصرة ومفارقاتها ، وإلى الاتصال بمنبع الوجود الإنساني برد الإنسان إلى صفته الحقيقية بوصفه كائنا دينيا في المقام الأول ، وفي سعيه من أجل هذا الاتصال الروحي العميق ، نبذ موقف الرفض والإباء وهروا ملبيا للدعاء والنداء فهو يقول : «إن اعتقادي الحميم الذي لا يتزعزع ، على الرغم من كل ما يعلنه الروحيون والأساتذة ، هو أن الله لا يريدنا أن نحبه بأن ننبد ما هو مخلوق ولكن أن نمجده من خلال الخلق وابتداء منه» .

وهذه القوة الدرامية أيضا مستمدة من سلاسة حوارهِ وسهولته ، فهو لا يتكلف أسلوبا ملتويا في الحوار ، ولا يخلط المواقف التي يمكن أن يرصعها بالصيغ البليغة والأقوال

المأثورة ، وإنما هو يستخدم حوار الحياة اليومية الجارية ، ولهذا لا نشعر في مسرحه بأى أثر للتصنع أو الحذلقه .

وهناك سمة أخرى في مسرحه ، وهى أنه بعيد عن الجهامة والقتامة ، بعكس مسرح - جان بول سارتر مثلاً - فهو لا يتناول الجانب المبتذل المتعفن للزج من الوجود ، وإنما نلتقى في مسرحه بنوع من البشاشة التى لا تخلو من التهكم والسخرية فى كثير من المواقف ، ولكنها ليست تلك البشاشة السطحية التى ترى أن ليس فى الإمكان أبدع مما كان - وإنما هى البشاشة التى تنبع عن روح سخية قادرة على البذل والعطاء وتحت الطلب disponible - (وهو التعبير الذى يطيب لما رسل أن يستخدمه فى كتاباته) - ذلك أن مارسل رغم كل ما يؤرقه من عذابات وآلام نتيجة لما يزخر به العصر الحاضر من تطرفات وبشاعات - لا يفقد الأمل فى الإنسان .

وقد استطاع «جبريل مارسل» نتيجة لتجربته المسرحية الطويلة ، أن يكون لنفسه نظرة جمالية إلى المسرح ، وساعده على تكوينها اشتغاله بالنقد فى مجلة متخصصة هى «المجلة المسرحية» La revue Théâtrale ، بل إنه يُعد من مؤسسيها الأوائل إلى جانب جاستون باتى ، وجان جاك برنار ، وجان كوكتو ، ولوى جوفيه ، وأرمان سالاكرو ، وأندريه أوبى وغيرهم . ولعل أول ما يلفت النظر فى هذه النظرة الجمالية (الاستيطيقية) أنها قائمة على التجربة ، وتابعة لها ، تماماً كما هى الحال فى نظراته الفلسفية التى تقوم هى أيضاً على التجربة وتخضع لها . وهذه النظرة جوانب إيجابية وأخرى سلبية . أما الجوانب السلبية (ونحن نتحدث هنا بعد قراءة مقالاته النقدية التى لا نعرف أنها جمعت بعد فى كتاب ، كما أنه لم يعن بعد بالحديث عن هذه النظرة الجمالية حديثاً منهجياً منظماً) ، فمن الممكن أن نجعلها فى جوانب أربعة : هى البعد عن الأكاديمية والامتناع عن التجريب ، وتجنب التلفيق والاصطناع فى المواقف المسرحية ، والترفع عن التجديد من أجل التجديد .

أما الأكاديمية فيقصد بها «مارسل» ما يفعله بعض المؤلفين المسرحيين من اعتناق نظرية جمالية أو فلسفية معينة ، ثم كتابة مسرحيات نموذجية لإثبات هذه النظرية أو تلك الفلسفة ، والنمط الأول يمثله كاتب مثل «تيرى مونيه» فى مسرحيته «سباق الملوك» رغم كل ما فيها من صنعة وإحكام يدعوان إلى الإعجاب . والنمط الثانى الذى يسعى إلى إثبات فلسفة معينة يمثله كاتب مثل جان - بول سارتر . وخاصة فى مسرحيته «جلسة سرية» Huis Clos ، إذ يحاول سارتر أن يثبت فى هذه المسرحية فلسفته فى الغير «الجحيم هو الآخرون» ، مما يرغمه على أن يعزل الإنسان عزلاً متعسفاً ليلقى الضوء على جانب واحد من وجوده ، ليثبت فى نهاية الأمر نظرية وضعت لديه مقدماً عن إخفاق الاتصال بالذات والآخرين ، أى يستخلص حقيقة عامة من مسرحية ليست ممكنة إلا بشروط تعمل هى نفسها على تجريدها من طابع الحقيقة العامة التى يرمى المؤلف إلى استخلاصها .

والسمة السلبية الثانية هي التجريب ، وهذه النزعة إلى التجريب تمثل أوضح ما تكون في مسرح جان كوكتو . وسر مناهضة «مارسل» لهذا التجريب هو اعتقاده بأن التجريب لا يكون إلا على أشياء لا على أشخاص ، وفرق بين أن تقوم فلسفة ما على «التجربة الإنسانية» ، وبين أن يكون الإنسان نفسه «حقل تجارب» . فشتان بين هذا الموقف وذاك !

أما السمة الثالثة وهي التلقيق والاصطناع في المواقف المسرحية ، فعلنا أشرنا إليها في الحديث عن مسرحية جلسة سرية لسارتز ، وهي تتمثل أيضا في بعض مسرحيات آرمان سالاكرو وكليالي الغضب ، ومجهول آراس ، وبعض مسرحيات كوكتو كالنسر ذي الرأسين التي يعتقد أنها اصطناع صرف .

ويهاجم مارسل التجديد من أجل التجديد ، ولهذا ينفر من المسرح السريالي نفورا شديداً ، ولا يؤمن بما يدعيه أنصاره من اتصافه بالحياة ، وهو يميل عامة إلى احترام التقاليد المسرحية ، والتزام التكنيك الدرامي المعترف به ، ولكن دون محاكاة للقديم ، أو تقليد أساليب كبار المؤلفين الذين كتبوا للمسرح ، إذ ينبغي عنده أن يكون المسرح صورة للعصر الذي نعيش فيه ، ولا يتأتى ذلك طبعاً إلا بمضمون جديد ، ورؤية جديدة . فالتجديد يتناول المضمون لا الشكل .

ويعتقد جبرييل مارسل أن هبوط المسرح الفرنسي في الأربعينات - على الرغم من وجود أسماء لامعة كآنوى وكوكتو وسارتر وغيرهم - راجع إلى عدم اعتراف الكتاب الشبان بالشروط الشكلية Formelles للعمل الدرامي ، فالفن الدرامي فن من أصعب الفنون ، وإن بدا يسيراً هنا على من لم يكتشف طبيعته الحقة ، والمسرحية تُشيد كما تُشيد اللوحة أو السمفونية ، والعنصر الشعري لازم للمسرح ، هذا العنصر الذي تفتقر إليه معظم المسرحيات الحديثة .

وإذا كنا نجد في العمل الموسيقي «مادة لحنية» هي التي تعطى للعمل قوته ، فكذلك لابد من وجود «مادة درامية» يستمد منها العمل المسرحي قوته ، وهذه المادة غير قابلة للتعريف في الواقع ، ولكننا نشعر بها شعوراً قوياً بمجرد إسدال الستار ، فنقول إننا شاهدنا مسرحية بالمعنى الكامل لهذه الكلمة .

واحترام مارسل للشروط الشكلية للعمل المسرحي ، لا يعني أن يخضع المؤلف المسرحي للوسائل والحيل المسرحية ، أو بتعبير أدق - للصناعة المسرحية ، بل عليه أن يسيطر عليها سيطرة تامة ، وأن يخضعها لمطالبه الوجودية ، ولا تحول المسرح إلى مسرح للدمى والعرائس ، وأصبح العمل الدرامي مجرداً من الروح ، ولم يعد سوى «تكنيك» آلى صرف ، ويضرب «مارسل» مثلاً على ذلك بجان آنوى عندما كتب «المتوحشة» و«إيريديس» فقد كان في هاتين المسرحيتين كاتباً دارمياً بحق لأنه يسيطر على الوسائل المسرحية سيطرة تامة ، بيد أن هذه السيطرة أفلتت منه في مسرحيته «روميوجانيت» .

وعيب «جبريل مارسل» على الكتاب الجدد لجوءهم إلى الأساطير القديمة لتحملها بعض الأفكار الحديثة ، وصياغتها صياغة جديدة ، ويعتقد أن مثل هذا العمل راجع إلى قصور وعجز في الخيال (سباق الملوك لتييري مونييه) ، وإنما الكاتب المسرحي الحق هو من يضيف على حياة المعاصرة جو الأسطورة كما فعل «يوجين أونيل» في ثلاثيته المشهورة «الحداد يليق بالكثرة» .

وخلاصة آراء جبريل مارسل في المسرح الناجح هو ذلك المسرح الذي يجب على مطلب ميتافيزيقي لا يفتأ يلح على الإنسان ويقض مضجعه ، المسرح الذي ينبع من ذلك الدافع الخلاق الذي يوجد عند أصل كل ما هو حي ، ووراء مثل هذه المسرح ثمة رؤية أو عقيدة غير قابلة للصياغة تكمن عند جذور العمل الدرامي الحي . فالمسألة ليست مسألة أفكار تنشرها هنا وهناك (وهذه سمة المسرح الذهني) بل هي تيار خفي مستريح المؤلف على التعبير والإبداع ، وإيمان «بالأمل الذي يستطيع وحده أن ينقذنا من سحر التكنيك» . وأن ينتزعنا من الغواية التي تتربص بالإنسان الشبهواني ، كما يستطيع الأمل وحده أن ينقذنا من الانتحار واليأس (وهو صورة أخرى من الانتحار) ، وهو وحده الذي يستطيع أن يتيح لنا ، لأن ندرك معنى المحنة (الآلم والموت) وقيمتها ولكنه يتيح لنا أيضا أن يحولها إلى «وجود أكمل وأشد ثراء» .

مسرحية رجل الله*

Un Homme de Dieu

انتهى «جبريل مارسل» من تأليف هذه المسرحية عام ١٩٢٢ ، ولكنها لم تعرض على خشبة المسرح إلا في عام ١٩٤٩ . ومعنى هذا أنه كتبها قبل أن يتحول نهائيا إلى الكاثوليكية عام ١٩٢٩ ، ومع ذلك فإنه لم يقصد بها أن تكون اتهاماً موجهاً إلى البروتستانتية ، أو إدانة لها ، أو سخرية منها . فقد كانت خالته ، التي أصبحت له أما ثانية بعد وفاة أمه - من المذهب البروتستانتي ، كما أنه صاهر فيها بعد أسرة بروتستانتية كبيرة ، هذا بالإضافة إلى أنه كان على صداقة وثيقة بكثير من رجال الدين البروتستانت ، وبخاصة الراعي بوجنر Boegner الذي كانت زوجة مارسل إحدى قريباته . فلكي نحسن الحكم على المسرحية ينبغي أن نستبعد منذ البداية فكرة الاستهانة بالبروتستانتية أو الزرابة بها .

وربما كان «مارسل» يهدف - على الأرجح - إلى إبراز وتصوير حالة نادرة لما يمكن أن تحدثه الوظيفة الروحية من تشويه إن لم تؤخذ بما ينبغي أن تؤخذ به من حب ونكران للذات ، أو لعلنا نستطيع أن نقول في بساطة إن العيب يكمن دائما في الأشخاص ولا يكمن في الدين أو في الإيمان .

وعلى عكس «جان - بول سارتر» الذي يرى أن «الجحيم هو الآخرون» ، يذهب جبريل مارسل إلى أن الجحيم هو الذات المغلقة على نفسها «... الذات التي لا تفتح على حب الغير ، ولا تعكف إلا على نفسها ، ولا تكف عن تقويم هذه النفس وتقديرها ونقدها» .

فالفكرة الرئيسية في هذه المسرحية هي «عدم التفتح للغير» L'indisponibilité وهي حالة تصيب أولئك الذين يستغرقون في محاسبة أنفسهم بحيث يصيبهم نوع من الهوس الأخلاقي فلا يفتنون إلى ما يدور في نفوس أقرب الناس إليهم .

* (من المسرح العالمي - عدد ٢٧ - ديسمبر ١٩٧١)

وهذه بالضبط هي حالة كلود ليموان أو رجل الله في هذه المسرحية ، فهو قسيس في إحدى المدن الفرنسية الصغيرة ، وقد كرس نفسه تكريسا تاما للمهنة التي يمارسها بنفسه بحيث لم يعد فيها مكان للآخرين . وأصبح هو والوظيفة التي يقوم بها شيئا واحدا ، وشيئا فشيئا اكتست شخصيته بطبقة صلبة ، أوبقناع خارجي انطبعت عليه مجموعة من الحركات الآلية ، والتصرفات المتزمطة الجامدة .

ويفاجأ «كلود ليموان» - ذلك القسيس الذي يتلقى اعترافات الناس - باعتراف كامل من زوجته «إدميه» بأنها قد خانت مع جار لها يدعى «ميشيل ساندييه» ، وذلك بعد أن اتسعت بينهما الهوة نتيجة لاكتشافها أن زوجها الذي يعيش للآخرين - بحكم وظيفته - لا يشعر بما يعتمل في نفسها من آلام ، وما تعانيه من فراغ ووحدة . وحين يتلقى «كلود ليموان» هذا الاعتراف من زوجته يمضى في «تمثيل» وظيفته إلى النهاية ، فيصفح عنها تحاشيا للفضيحة ولأن هذا الصفح ينسجم مع شخصيته بوصفه قسيسا ، ويحمله أكثر تقديرا لنفسه ، وأخيرا لكي ترتبط به «إدميه» ارتباطا أوثق اعترافا منها بجميله . بيد أنه أثناء انشغاله باتقان دوره وتجويده ، يتناسى العذاب الذي تكابده «إدميه» ، ويتغاضى عن الجرح العميق الذي لم يستطع الصفح أن يشفيه ، ومع ذلك ، تشعر «إدميه» بغبطة خبيثة من سذاجة زوجها الذي يدعى أنه يشفى الآخرين ، ولكنه لا يستطيع أن يشفيها هي ، ومن أجل هذا يرتد ذلك الصفح عليه ، فتقول له «إدميه» ، وكأنها تصفحه : «أنت لم تغفر لي لأنك تحبني . . فماذا كنت تريدني أن أفعل بصفحك ؟» .

وكان من الممكن أن تستمر بها الحياة على هذا النحو ، لولا أن «إدميه» أنجبت من عشيقها طفلة هي «أسموند» . وكان أبوها «ميشيل ساندييه» قد رحل عقب اعتراف «إدميه» بعلاقتها . ويعود العشيق بعد غيبة عدة سنوات تكون فيها «أسموند» قد أصبحت فتاة ناضجة ، ويطلب أبوها الحقيقي أن يراها لأنه أصيب بعللة لا أمل في شفائها ، هو الآن على شفا الموت ، وحين يعلم «كلود ليموان» بهذه الرغبة ، ينقلها إلى زوجته ويتم لقاء بين «إدميه» وميشيل ساندييه يتحدثان فيه بصراحة عن تلك المغامرة التي قربت بينهما منذ عشرين عاما . ويذكرها «ميشيل» بأنها لم تتبعه خوفا وجبنا ، وبأنها أثرت الأمان والدعة تحت سقف رجل لا يحبها .

ويجتاز القسيس أزمة ضمير عنيفة ، يحاول فيها أن يسير أغوار روحه ، فلمس خداعه لنفسه ، وأن كرمه الظاهري نحوزوجته ، أوذلك السخاء الذي أبداه بحكم مهنته ، ماهر إلاضرب من هذا الخداع الذاتي ، وينغمس في هوة الارتياح في النفس والانتقام لها . ولايجد مناصا في نهاية الأمر من الإفضاء لأسموند بالحقيقة وهي أنها ليست ابنته .

وكانت «أسموند» تشعر طيلة هذا الوقت بأنها تحيا في جو غير طبيعي ، ولهذا أخذت

تتردد على جار لهم يدعى «ميجال» ، وكان هذا الرجل قد انفصل عن زوجته بسبب إصابتها بالجنون ، وهو يعيش الآن مع ابنته منها ، وأكثر «أسموند» من زياراتها لميجال بحجة العناية بهاتين الطفلتين المسكيتين . وحين يفاجئها من كانت تعتقد أنه أبوها بذلك الاعتراف الأليم - كان يحاول اقناعها بأنه لم يكشف خيانة أمها إلا مؤخرا - تقرر الرحيل عن هذه البيت الذي يخلو من الحب ومن الحقيقة ، وتقذف في وجه كلود ليموان بهذه العبارة وهي «أن إيمانه لم يكن سوى إناء ملون يخفى عنه الوقائع الحقيقية» ، وتمتنع عن تلبية رغبة أبيها المحتضر ، بل تذهب إلى منزل جارها «ميجال» لتعمل مشرفة على تربية طفلتيه اللتين تشعر نحوهما بحب صادق عميق وكأنهما ابتاتها .

أما «كلود ليموان» فيشعر بأن فراغا هائلا - كأنه التنين - يفترقاه تحت قدميه ، فيردد تلك العبارة السقراطية «أن نعرف أنفسنا على حقيقتها» ، ويشعر أنه ارتكب خطأ فادحا يدفع ثمنه الآن . وهو أنه لم يؤسس رسالته الروحية على الحب ، وبهذا أصبحت خاوية من المضمون ، ولم يقم مبادئه ومثله العليا على أساس أنه إنسان من لحم ودم ، وبهذا تحولت حياته إلى خواء لا معنى له ، ويكاد يجعل نفسه مسئولا عن خطيئة امرأته . . . إنه لم يستطع أن يفهم أقرب الناس إليه ، كما أنه لم يشعر إطلاقا بالغيرة كما يشعر بها غيره من الرجال ، ولهذا تراه ، «إدميه» مجردا من آدميته ، وأنه أحق منها بالعلاج لأنه يفتقر إلى المشاعر الإنسانية الأولية كالحب والبغض والغيرة والألم ، إنه يغطي امتلاءه بنفسه بحجج جميلة منها : أنه إنسان ذو ضمير ، وأنه صادق مع نفسه . غير أن هذا النوع من الصدق ينمى في النفس نوعا من النرجسية الروحية ، بحيث ينحصر الوعي في حدود الذات الضيقة ، بدلا من أن يكون رحبا فياضا ، متفتحا على الحياة ، وعلى إسعاد الآخرين فنحن في الواقع مسئولون وجوديا عن الغير أو كما يقول فيلسوف وجودي : «إن أقصر طريق من ذاتي إلى ذاتي تمر بمنعطف الآخر» .

ينبغي إذن أن يواكب إخلاصنا لأنفسنا ، إخلاص «للقوانين الطبيعية ولتطلعاتنا المتجاورة للطبيعة على حد سواء» ، كما لا ينبغي أن تتناقض مثالياتنا مع واقعنا الإنساني وإحساسنا بأنفسنا ، بل ينبغي أن تصل بنا المثالية إلى ذروة الواقع ونمائه . والله لم يتجسد - وفقا للإيمان المسيحي - لكي يحطم طبيعتنا الإنسانية ، بل لكي يرفعها إلى أعلى درجات الكمال .

وفي نهاية المطاف نرى القسيس ، وقد أشرف على هاوية الانتحار بيدان واجبا روتينيا من اجابات أبرشيته اليومية يدفعه إلى العدول عن هذه الفكرة . وهكذا يبين لنا «مارسل» أن الناس لا يجدون الشجاعة المطلوبة في رأيه لاحتمال حقيقة موقفهم إلا في حضن الجماعة .

وقد أجمع النقاد على أن «جبريل مارسل» قد بلغ في مسرحيته «رجل الله» ذروة صنعته

الدرامية : فذلك التدفق الحار في الحوار بين الأب والأم ، وبين كل منهما وإبنتهما ، وذلك التصوير المتقن لشخصية القسيس في أزمتة الروحية العنيفة ، وذلك التجميع البديع للخیوط التي تتألف منها مصائر الشخصيات الثلاث الرئيسة في المسرحية ، وذلك التصريح الحاد بكل ما ينبغي أن يقال ، والتلميح الدقيق ، والإيجاء اللبق ، بكل ما لا ينبغي أن يقال . . . كل هذا يدل على سيطرة «جبرييل مارسل» على فنه في هذه المسرحية على الرغم من أنها من مسرحياته المبكرة .

على أن جوهر ما نشعر به من قوة درامية في هذه المسرحية يكمن - في رأيي - في تلك الحيرة - أو قل البلبلة - التي تتولد عن ازدواج المشاعر ، وعن الالتباسات والتساؤلات التي لا تنفك تلح على المشاهد طوال المسرحية : هل قبلت «إدميه» هذا العفو على سبيل الندم أو على سبيل الجبن ؟ هل تتكيف «إدميه» مع حياة تبدو شرعية فاضله ، أم تلحق بالرجل الذي تحبه ؟ هل يمكن أن نمضي في حياة مبنية على اختيار يقطع كل صلة بينه وبين الماضي ؟ هل . . . وهل . . . إلخ .

وهكذا نستطيع أن نقول بحق إن هذه المسرحية تنتمي - شكلا ومضمونا - إلى فن المسرح العظيم !

مسرحية القلوب النهمه

إذا كان «جبرييل مارسل» قد كتب مسرحية «رجل الله» في فترة القلق والتردد والحيرة قبل تحوله النهائي إلى الكاثوليكية ، فإنه كتب مسرحية «الظلمة» أو «القلوب النهمه» بعد أن استقر على الإيمان ، وانتهى إلى ذلك التحول . وهذه المسرحية امتداد لمسرحية سابقة هي «الرمح» ، من حيث الاتجاه السائد والروح الشائعة فيها ، ولكنها تختلف معها اختلافا بينا من حيث المضمون . ففي مسرحية «الرمح» عبارة لأحدى الشخصيات تقول فيها : «لولا يوجد سوى الأحياء ، لأصبحت الأرض غير صالحة للسكنى» ، وسنرى أن «القلوب النهمه» هي بمعنى من المعاني نداء حار إلى منابع النور والاكتمال التي نردها بالموت ، أو كما يقول «آرنو» - أحد أبطال المسرحية - «إننا بالموت نفتح على كل ما عشنا من أجله على الأرض» .

وهذه المسرحية تبدأ في جو من الشك القاتل والقلق الممزق والحيرة اليائسة ، وتدور حول سر غامض لا نبلغ له تفسيراً ، وتنتهي بالإيمان والحب والتضحية والانسجام العائلي . فهي مسرحية من المسرحيات المؤدية إلى الإيمان ، إن صح هذا التعبير ، وقد وضع فيها «مارسل» كثيراً من نفسه ، وأحاطها بالظروف والملابسات التي تذكرنا تذكيراً قوياً بالجو الذي نشأ فيه ، وبالتساؤلات التي ألحت عليه في طفولته الخالية من حنان الأم .

والمسرحية دراما عائلية ، أبطالها هم «آل شارتران» . «مدام شارتران» ، والأب «أميديه شارتران» وابنته «ستللا» وابنه «آرنو» . أما الأم فقد توفيت في ظروف غامضة بعد أن احتجرت في إحدى المصحات العقلية فترة طويلة ، وتزوج الأب بعدها من صديقة لها تدعى «إيفيلين» ، وتدور أحداث المسرحية بعد هذا الزواج بحوالى ثمانية عشر شهراً .

وحين تبدأ المسرحية نرى «ستللا» في أزمة نفسية عنيفة ، فهي تريد أن تكشف عن السر في واة أمها ، تلك الوفاة التي اكتنفها الغموض ، وهي تتخبط وحدها - لأن «آرنو» شقيقها لا يشاركها هذا الفضول - في تكهنات لا نهاية لها ، وما من أحد يريد أن يحدثها

بالتفصيل عن المرض الذى أودى بحياة الأم ، بل إنها لم تعلم بموتها إلا بعد انقضاء ثلاثة أسابيع . وفى حارها مع «آرنو» تقول إن ما يدفعها إلى التنقيب عن هذا السر ليس فضولا ، بل نوعاً من القلق ، من تأنيب الضمير «... لا أستطيع أن أفكر فى أمى كما ينبغى أن يكون التفكير ، مادمت لا أعرف كيف كانت حياتها» . وحين يسألها «آرنو» : «لماذا لا تستطيعين ؟» تجيبه : «لأننى لا أعرف الصلاة» . (الفصل الأول - المنظر الرابع) .

المسرحية إذن منذ البداية رغبة فى اجتياز ذلك الحاجز الذى يفصل بين الأحياء والأموات ، واستدعاء قوى لـ «حضور» من أحييناهم يعد أن رحلوا عن عالمنا الأرضى . وتلتقى «ستلا» مصادفة «بالآنسة فرو» - وهى عانس كانت فى يوم ما مدرسة للزوجة المتوفاة ، فتدعوها إلى زيارتهم ، وحين تتم هذه الزيارة يعترض «أميديه» الأب على انفراد ابنته بالآنسة «فرو» فتجابهه هذه الأخيرة بتلك العبارة التى تشعل الشك فى قلب ستلا : «أهناك إذن ما تخشاه ؟ . الفصل الأول - المنظر ١٤»

وتزداد «ستلا» ارتياباً حين تعلم من «الآنسة فرو» أن الأم قد تركت خطاباً لآرنو ، وأوصت موثق عقودها أن يسلمه إليه بمجرد بلوغه سن الرشد . وتسأل «ستلا» أباه عن هذا الخطاب ، فيرفض أن «يقدم حساباً لمعتوهة» على حد وصفه للآنسة «فرو» . وتعتقد «ستلا» أن ثب سبباً وراء إخفاء هذا الخطاب عنها . وهنا تصرخ فى وجه أبيها مطالبة إياه بالحقيقة .

- «إنى مصرة على أن تخبرنى بالحقيقة : ماذا حدث ؟ لماذا لم نرها ثانية على الإطلاق ؟» (الفصل الأول - المنظر ١٦) وتتهم أخاها «آرنو» بأنه متواطئ معهم ، وبأنه جبان بل تندفع فى اتهام أبيها قائلة : «هناك أناس يسجنون دون سبب ، لأنهم يعسوقون غيرهم ...» .

ولا يجد «أميديه» مفراً من الاعتراف بأن أمها حاولت دس السم له ، وحينئذ ألقى نفسه مرغماً على احتجازها فى إحدى المصحات العقلية خوفاً على حياته وحياتها . (الفصل الأول - المنظر ١٦)

بيد أن هذا الاعتراف لا يبدد الشك الذى ينهش قلب الابنة ، ففى حوار آخر بينها وبين «إيفيلين» زوجة أبيها ، تؤكد لها «إيفيلين» أن أمها لم تكن مريضة ، فتسألها ستلا :

ستلا : كانت مجرمة إذن ؟

إيفيلين : ولا هذا .

ستلا : لقد أرادت قتله .

إيفيلين : لقد أرادت أن تعيش .. بكل بساطة .. (الفصل الثانى - المنظر ٨)

ومن هذا الحوار نلمح أن «إيفيلين» تعتقد أن الأم قد ذهبت ضحية «أميديه» لأنها أرادت أن تعيش .

والواقع أن «إيفيلين» التي التقت بأميديه في فترة عصيبة من حياته كان محتاجا فيها إلى من يفهمه - لم تلبث أن تنكرت له ، وانحازت إلى جانب ضحيته (الزوجة المتوفاة) ، وأعلنتها حرباً شعواء عليه ، فهي تتصل بـ «ماجى لامبرسار» ابنة ألد أعدائه الذي حطم حياته وأرغمه على التخلي عن إدارة «مجلة الآداب» ، في نفس الوقت الذي تظاهر فيه برفض استقالته . كما أنها تدفع الابنة ستللا - كما رأينا - إلى الشك في أبيها . غير أن هذه المحاولة لا تسفر إلا عن نتيجة عكسية ، إذ تنتهي ستللا إلى الاعتقاد بأن أباه هو ضحية سوء فهم «إيفيلين» له .

وشخصية «إيفيلين» شخصية معقدة ، ويمكن اعتبارها - بمعنى من المعاني - الشخصية antagonist في المسرحية ، فبالأخطاء التي تقع فيها ، وبضروب المقاومة والعناد التي تبديها ، تكشف لنا عن الموقف الصحيح الذي يهدف إليه الكاتب ، «وبضدها تتميز الأشياء» كما يقولون . فهي تسعى إلى السعادة وإلى إسعاد غيرها ، ولكنها تسلك الطريق الخاطيء ، وهي تتخذ لها شعارات ، ولكنها لا تعمل بها ، وهي تتهم «أميديه» بأنه لا يضع نفسه موضع الآخرين ، على حين أنها هي التي تفعل ذلك ، فهي تريد مثلاً إسعاد «ستللا» ، ولكن على طريقته الخاصة التي لا ترضاه «ستللا» ، وهي تقحم نفسها في شئون غيرها وكأنها مسئولة عن الجميع ، ولكنها لا تفعل في الواقع إلا إسقاط نفسها على الآخرين . وربما كان ارتباها في «أميديه» راجعاً إلى اعتقادها بأن أبا ستللا قد قتل أمها بحرمانها من الحنان والرعاية كما تقتل الزهور حين نمنع عنها الماء . وحقدتها على إحدى صديقات «أميده» وهي «مدام دي بويجرلان» - يدفعها إلى إسقاط هذا الحقد على ابن تلك السيدة وهو «آلان» ، فتعارض رغبته في الزواج من «ستللا» معارضة شديدة ، على الرغم من أن «أميديه» يراه شاباً مناسباً لابنته ، بل ربما كانت هذه المعارضة كيذاً جديداً لأميديه حين شعرت بأنه يجب ذلك الفتى «آلان» . وأساس سوء التفاهم بين «إيفيلين» و«أميديه» هو أنها لم تحبه منذ البداية ، بل رضيت به زوجاً لأنها كانت في حالة من الضياع حين التقت به وبأسرته ، فأحست كأن «ستللا» و«آرنو» قد تبنياها . ولكنها لا تلبث أن تضيق بحياة العزلة والتأمل التي تحياها تلك الأسرة ، وتشعر أن الجوف فيها ثقيل الوطأة . وحين يتهمها «أميديه» بأنها تتصف بالصرامة والعناد ، وينوع من العتمة الباطنة ، تسأله متهمكة : أين كانت شفافيته العجيبة في البصيرة حين عقد على زوجته الأولى ؟

إيفيلين : آه ! هنا تخونك ذاكرتك ، يا أميديه . ففي الأيام الأولى من زواجنا . . (تضحك)
استطيع أنؤكد لك أنك لم تدع مناسبة لا صطحابي وراءك داخل تلك المملكة الخاصة . . بل كنت تغريني بتوجيه الأسئلة إليك - ولم تتخذ هذا الموقف الجديد

إلا لأننى لم أرحب بأسرارك كما كنت تتمنى تماماً . . أجل ، لأنك شعرت بأننى أقل استعدادا للعطف عليك ، ومن العطف على . . ضعيتك ، أجل ، وأنا مصرة على ما أقول . . . ضعيتك . . . » (الفصل الثانى ، المنظر الثانى)

وشخصية ، «أميديه» لا تقل عن ذلك تعقيداً . فهو يبدو لأول وهلة شخصاً متحذلقاً ، يعشق العبارات الطنانة ، والألفاظ الضخمة المتعمرة ، ويميل إلى نقد كل شىء ، ولكننا لا نلبث أن نكشف تحت هذا المظهر الذى يتسم بالغرور نفساً شديدة الشقاء والتعاسة والوحدة . . ففى حوار بين «إيفيلين» وابنه «آرنو» يدفع الابن عن الأب تهمة انشغاله بنفسه فيقول :

آرنو : مشغول بنفسه . ألم يخطر ببالك قط أن هذه سمة شخص هس جدا ، أعزل جدا ، نهم جدا أيضاً ، وأشد ما يكون تعاسة ؟

إيفيلين : لا أعتقد أن والدك قادر على الألم - على ما أسميه أنا بالألم .

آرنو : ما تسمينه أنت . . لا بد لك من آلام مدموغة ، يا إيفيلين . . ثمة آلام أخرى ، كما توجد أمراض لم يعرف لها اسم بعد ، ولكنها ليست أقل فظاعة . أما أنا فأعتقد أن أبى رجل شقى إلى أبعد حد ، وأن شقائه ليزداد بقدر ما تقل معرفته به . وذلك النوع من الظلم المبهم الذى يلتهمه ، هو نفسه لا يعرف عنه شيئاً - والسبب هو أنه التهمه فلم يبق منه شيئاً . (الفصل الثالث - المنظر ٩) .

وفى هذا المنظر نفسه يقول «آرنو» :

آرنو : أعتقد أننى لا أرى نفسى مذنباً حياله ؟ إنه بالنسبة لى أشبه بجزيرة لم أجد بعد وسيلة للوصول إليها . وإنى لأصلى كل يوم لبلوغها . . . ثم إننى يا إيفيلين - مهما بدا ذلك غريباً جداً - لم أدرك شقائه إلا فى هذه اللحظة ، وبعد احتكاكى بك . . والشىء الغريب جداً ، هو أنك لمحت شقاء ستلا ، ولكنك لم تكتشفى شقائه هو ، مع أنها متشابهان . . ولا ينفصلان . (الفصل الثالث - المنظر ٩)

أما ذلك الظلم الذى يلتهم نفس «أميديه» ، فلعله «توافق الإنسان مع نفسه . . أو نوع من الحالة الموسيقية تكون فيها الروح» على حد تعبيره (الفصل الثانى ، المنظر الأول) أوضرب من الثقة المطلقة يتطلبها من الآخرين . ومن هنا كانت ثورته على إيفيلين حين تشككت فيه : « . . . وكان ما أقوله موضع ارتياب وكأنك تشعرين بالحاجة إلى التحقق من صدقه ، ومراجعته على أقوال الغير » . (الفصل الأول ، المنظر الرابع) .

ومن سلوكه فى المسرحية نرى أنه يأخذ الأمور مأخذاً مأساوياً ، وللمبالغة فيه أوفى نصيب ، فهو «يمسرح» أتفه الأحداث ، ولا يرى حيثما ولى وجهه سوى إهانات شخصية ،

وهو «أكثر أهل الأرض حساسية» (هذه العبارات جاءت على لسان ماجي لبرسار (الفصل الأول - المنظر ٨) وهو يقول عن نفسه : «ثمة ضرب من الإفراط - سواء أكان معقولا أو لم يكن ، يحوز دائما على إعجابي» . (الفصل الأول - المنظر ١٣) .

و«أميديه» لا يعترف بالسعادة ولا بالمتعة . فالسعادة عنده كلمة من تلك الكلمات الكبيرة الجوفاء التي لا تحمل معنى . أما «المتعة» فلا تحتل مكانا أيا كان نوعه من في وجوده الخراب .

وخلاصة القول أننا نشعر بأن «أميديه» شخص وحيد جدا . . وأنه جدير بالعطف حقا لأنه يعيش بالقلب ، وبالقلب وحده ، ولا يقبل أنصاف الحلول .

وعلى عكسه تماما نرى أمه «مدام شارتران» التي لاتسعى إلا إلى الاستمتاع بحياتها على قدر الإمكان ، وهي لا تحيا بالقلب ، وإنما بالعقل ، حتى الإحسان تحب أن يتم على مسافة ، وبذهن مستريح ، وتعتقد أن المرء لو ترك لخياله العنان ، فهو هالك لا محالة . وهي سيدة متحررة مستنيرة تقرأ «فولتير» و«رينان» ، وبها إصرار شديد على مواصلة الحياة دون الانسياق وراء العواطف أو الخضوع لها . وفي حوار بينها وبين أميديه تقول :

مدام شارتران : هذا أمر غاية في البساطة . . أعني القدرة على الاستمتاع . فأنا شخصياً لا أستيقظ من نومي دون أن أقول لنفسي أولاً : يا صغيري إميلي ، ماذا تستطيعين أن تفعل اليوم لامتاع نفسك ؟ ودائماً أجد ما يجلب السرور إلى نفسي . وفي اليوم الذي لا أجد فيه بغيثي ، لا يبقى أمامي إلا اللحاق بأجدادي بأسرع السبل . . هيه ، هيه . . .

أميديه : ولكن ألا تعتقدين مع ذلك أن التفكير في الآخرين . . . ؟

مدام شارتران : خطير . فنحن لا نستطيع بكل تأكيد أن نمتنع عن التفكير في الآخرين . ولكن ينبغي ألا نسعى إلى إسعادهم على الرغم منهم ، كما لا ينبغي - على الأخص - أن نضع أنفسنا في مكانهم ، فليس هذا ممكناً ولا طبيعياً . إنني أومن - في الحياة - بالمقاعد ذات الأرقام . إليك إيفيلين مثلاً - إنها لم تفهم بعد هذا ، وذلك ما يجعلها غير محتملة ، فإذا عرفنا - بالإضافة إلى ذلك ، أنها كانت تريد أن تكون مشرفة اجتماعية . . أدركنا أنه حب التدخل ، ولا شيء سواه . . (الفصل الثاني ، المنظر ٤)

أما «آرنو» الابن ، فهو روح الإيمان التي ترفرف على هذه المسرحية ، إنه يتخذ في كل تصرفاته موقف إنكار الذات ، ولا يلتهمه ذلك الشعور بالقلق والفضول الذي يلتهم أخته «ستلا» . إنه يتمتع بحالة نادرة من

صفاء النفس ، والتعاطف مع الآخرين . فهو باختصار لا يمكن تصويره بدون إيمانه ، ومع ذلك ، فانه لا يتحدث أبدا عن إيمانه ، إنه أشبه بشخص يحمل شئاً رائئاً لا يراه أحد سواه ، وليس من المسموح للآخرين إلا أن يلمحوا انعكاس هذا الشيء في عينيه . وتتهمه «ستللا» بأنه معتصم بنفسه دائماً وبأنه منعزل عن الحياة ، وعندها أن يحيا المرء الحياة أشد عسراً من تلك العزلة التي يضربها أخوها حول نفسه .

ونقاء سريرته «آرنو» ونفاذ بصيرته ، وشفافيته - أو «أنواره» على حد تعبير «إيفيلين» - هي التي تجعلنا ننفذ إلى أعماق الشخصيات الأخرى ، كما أن هذه الأنوار نفسها هي التي تهدي «إيفيلين» إلى الصواب بعد أن تزعزع يقينها واهتزت تأكيداتنا التي لا أول لها ولا آخر . . . ويكاد في المشهد الأخير من المسرحية أن يضع يدنا على السر في وفاة والدته حين يقول :

آرنو : طالما تساءلت : ألا يمكن أن يكون أبى هو الذى أوحى إليها - فى الواقع - بهذه الفكرة ؟

إيفيلين : ماذا تعنى ؟

آرنو : لأنه كان يتوقع ببساطة أن تقوم بها ، لأنه كان فى حاجة إليها . . . أتفهمين ؟ وكأنما كان لابد من وقوع حادث ليبرر فى نظره الشفقة التى يشعر بها بنفسه . . . وربما كان أولئك الذين نسميهم مجرمين ، ليسوا فى بعض الأحيان سوى . . . مفتونين . ولكن هذه الجريمة المستعارة التى لم تستطع التعرف فيها على نفسها . . . أعتقد أنها قد عزلتها عن نفسها . . . وهكذا اضطرب عقلها . . . وضاعت حقاً . (الفصل الثالث ، المنظر ٩) .

وتسرع الأحداث فى المسرحية بمحاولة الانتحار التى أقدم عليها «آلان» بعد أن بحث إلى ستللا بخطاب يطلبها فيه للزواج . ولكنه لم يتمهل حتى يتسلم الرد ، مع أن ستللا كانت قد قررت قبول طلبه ذاك حين أحست أنه يحبها حقاً ، وأنها فى حاجة إلى هذا الحب . وتشاء المصادفة أن ينقله «أميديه» من هذه المحاولة فى اللحظة الأخيرة .

ولعل أروع لحظتين فى هذه المسرحية ، هما اللحظتان اللتان تشوب فيهما كل من «إيفيلين» و «ستللا» إلى الحب : الأولى إلى حب زوجها الذى لم تنصفه ولم تفهمه ، والثانية إلى حب «آلان» . تقول إيفيلين لآرنو :

إيفيلين : أجل ، ربما أخطأت على سبيل الكبرياء . . . انظر ، أنى أوافق على ذلك ، ولا أتشدد . إن الطريق الذى سلكته حتى الآن لم يؤدبى إلى أى مكان .

أحب أن أغير طريقى . وما دمت تتمتع بأنوار حرمت على ، فلماذا لا تقبل
إرشادى ؟ سأكون طيبة . متواضعة ، أؤكد لك . وربما تعلمت أن أكون
أكثر انصافاً له (تقصد أميديه) - مادمت تعتقد أننى غدرت به . . . وإن لم
يقين فى هذه اللحظة من أنك على صواب . . . (الفصل الثالث - المنظر ٩)

وهنا يعلن لها آرنو أنه سيدخل فى سلك الرهبان خلال بضعة أسابيع . أما ستلا
فتقول لآرنو أيضاً

ستلا : لست أدري ، كل شيء قد اختلط . . . اختلاطاً مستعصياً فى داخلنا نحن ،
وفى خارجنا . إنى لأتمثل «آلان» رائداً على تلك الصخرة ، خائر القوى ،
يائساً . . . وأراه غداً سعيداً . . . بل يكاد أن يكون مجنوناً . . . ولا أريد من
بعد ، أن أتذكركم ضابقتى فى كثير من الأحيان ، وأثارتى . . . إنى أعجز هذا
كله . . . فاهم . . .

وتنتهى المسرحية نهاية سعيدة يعلنها أميديه بقوله :

أميديه : يا طفلى المسكين ، هناك لى لحظات موفقة ، يتألف فيها نيتام لا تلتقطه غير
الأذن المرفقة ، البالغة الدقة . . . (الفصل الأخير ، المنظر الأخير) .

ولا يسع المرء بالنسبة له المسرحية إلا أن يتعاطف مع شخصياتها جميعاً على الرغم من
مواطن الضعف فى كل شخصية ، لأنها فى حقيقة الأمر شخصيات إنسانية من لحم ودم ،
ومن الممكن أن يقع المرء فيما تقع فيه من أخطاء وعثرات ، وأن يتعرض لتلك المشكلات
الحارقة ، والمحن الرهيبة التى تعرضت لها .

مسرحية روما لم تعد في روما

Rome n'est plus dans Rome

كتب جبريل مارسل هذه المسرحية عام ١٩٥٠ ، وعرضت على المسرح في العام التالي ، وقد أثارت حين صدورها ضجة كبيرة بين نقاد المسرح ، وبين المثقفين بوجه عام ، إذ تتعرض لأزمة الضمير التي كان يعانيها المثقفون في مرحلة من أدق مراحل التاريخ الفرنسي .

وتستمد المسرحية عنوانها من فقرة وردت في مسرحية مغمورة من مسرحيات كورني هي مسرحية «سرتوريوس» Sertorius . و «سرتوريوس» هذا قائد روماني انشق على يوليوس قيصر وأسس جمهورية في إسبانيا ، وحين فعل ذلك أخذ يبرر لنفسه تمرده على سلطان روما ، فقال هذه الأبيات :

«لم أعد أسمى روما أرضاً تحوطها الأسوار .
تملؤها العادات بالمآثم .
فهذه الأسوار التي كانت أبدع ما تكون في الماضي . .
لم تعد سوى السجن ، أو بالأحرى القبر .
ولكن ، لكي تبعث من جديد في قوتها الأولى ،
انفصلت تمام الانفصال عن الرومان المزيفين .
ولما كنت أملك الآن كل دعائمها الحقيقية .
فإن روما لم تعد في ورما ، إنما تكون كلها حيثما أكون» .

وهذه الأبيات يستشهد بها بطل المسرحية «يسكال لومير» ليعارضها في الختام .

و «يسكال لومير» أستاذ الأدب بالكوليج دي فرانس ، تصطرع في نفسه أزمة ضمير حادة . ففي أثناء الحرب العالمية الأخيرة هاجر عدد من المثقفين الفرنسيين من موطنهم دون

رغبة في العودة ، تدفعهم إلى ذلك مبررات وجيهة أحياناً غير وجيهة أحياناً أخرى . وأيا كان الحال ، فقد كانت هذه المشكلة من مشكلات الساعة الحارقة بالنسبة للمفكرين الفرنسيين .

وقد اختار «جبريل مارسيل» «يسكال لومير» مفكراً أميناً مخلصاً لنفسه حتى يقلب الرأي في هذه المشكلة على وجوهه جميعاً . أما زوجته «رينيه» ، التي ينقصها الإخلاص والعمق ، فلم تكن جديرة بزواجها ، وحين أحست بالخطر الذي يتهدد فرنسا - وهو في الحق خطر موهوم مبالغ فيه - اتخذت من تعرض طفليها لهذا الخطر ذريعة تضغط بها على زوجها للهجرة من فرنسا إلى البرازيل . والواقع أنها لم تكن تفكر إلا في أن تجعل نفسها بئامن من ذلك الخطر ، وأن تلحق بعشيق لها في البرازيل يدعى «كارلوس» .

ومن ثم فقد ناشدت هذا العيشق - دون علم زوجها - أن يجد ليسكال منصباً في إحدى جامعات البرازيل . وفعلاً تبدأ المسرحية بوصول رسالة من «كارلوس» تتضمن خبر توفيقه في العثور على هذا المنصب . ونفهم أيضاً في الفصل الأول من المسرحية أن «رينيه» تشك في قيام علاقة غرامية بين زوجها وأختها غير الشقيقة «أستي» . ولهذا الأخت ابن هو «مارك - أندريه» ، ويمثل هذا الابن ما كان يعانيه الشباب الفرنسي في تلك الآونة من ضياع وانحلال وفساد وافتقار إلى الهدف ، فلم يكن ثمة ما يدافع عنه ، أو على حد تعبيره - أنه لم يكن يريد أن يموت من أجل لاشيء . ومع ذلك ، بل من أجل ذلك - نشعر بكثير من التعاطف مع هذا الشاب الذي يعد ضحية يمكن علاجها أكثر من أن يكون ملذناً لاسبيل إلى التكفير عن خطيئته .

وفي المسرحية شخصية أخرى هي شخصية «روبير» شقيق «أستي» وهو ماركسي متمسك بعقيدته ، يرى أنه من الممكن قيام شيوعية فرنسية تستطيع الحيلولة دون أي غزو أجنبي لفرنسا ، وهو يأخذ على «يسكال» من مناقشة حامية بينهما - «ضميره البورجوازي المنحل» الذي لا يستطيع الاختيار ، واهتناق قضية أورسالة يكرس لها حياته ، ويدفعه إلى تقدير العواقب الوخيمة التي تترتب على هربه من فرنسا في مرحلة حرجة من تاريخها . ويقول روبير في معرض هذه المناقشة :

«... إنك إذا كنت قد ملكت من الجراءة ما جعلك تعامل فرنسا على أنها جثة ، تدعى إدعاء عجيباً أنك تصحب روحها نحو الشواطئ البرازيلية ، فإنني أنا وأصدقائي قد تعهدنا بالمحافظة على فرنسا حقيقية وليست ميتة ، فرنسا الثورية التي لم يسمح لك ضميرك السيء ، ضميرك البورجوازي الموهون - أن تعترف بوجودها» . (الفصل الثالث ، المنظر الأول) .

غير أن «يسكال» لا يقتنع بحجج «روبير» ، بل يخضع في نهاية الأمر لالحاح زوجته ، ولكن بعد أن يقتنع «أستي» بأن تصحبها هي وابنها «مارك - أندريه» إلى البرازيل .

وفي البرازيل ، يتعرض «بسكال» لضغوط من نوع آخر . ففي تلك البلاد المتمسكة بالكاثوليكية ، الحريضة على التقاليد ، ينبغي على الأستاذ الجامعي أن يحترم «الرأى العام» ، أو على الأقل أن يتظاهر بهذا الاحترام ، وهذا التظاهر شيء شديد الوطأة على نفس متحررة ، مخلصه لنفسها كنفس «بسكال لومير» . وهنا تتفجر «أزمة الضمير» من جديد بصورة أعنف ، وخاصة حين يعلم بسكال أن «كارلوس» مضيفه - وعشيق زوجته في نفس الوقت - قد تعهد للجامعة بأن يضمن «تصرفاته» ، أى باحترامه للتقاليد وأدائه للشعائر الدينية الخ .

وهكذا تتبدد أوهام «بسكال» الذى كان يتوقع حياة حرة في وطنه الجديد - شيئاً فشيئاً ، ويتدخل - في حياته - أحد رجال الدين هو «الأب ريكاردو» تدخلاً أشبه بتدخل رجال محاكم التفتيش ، فيكون هو القشة التى قصمت ظهر البعير . يقول له «الأب ريكاردو» :

« . . . إن ما تسميه تفتحاً للعقل يمكن أن يكون ثغرة نفذ منها كثير الأخطاء . فهناك في هذه البلاد القائمة على الجانب الآخر من الأطلنطى ، نرى أن مهمتنا هى تحصين العقول ضد هذه الأخطاء التى أديننت حديثاً جداً . وتعاليم الأدب التى أرشدت إليها بتوصية أشخاص من الصفوة مثل كارلوس مارتينيز - هذه التعاليم قدّر لها في تفكيرنا أن تكون بمثابة معقل ضد تلك الأخطاء البغيضة التى قادت أوروبا إلى حتفها» . (الفصل الرابع - المنظر السابع)

ويطالبه رجل الدين البرازيل بصراحة أن يكشف في محاضراته عن الأخطاء وألوان التجديف التى تحفل بها كتابات الأدباء الفرنسيين المتحررين من أمثال «جيد» و«بروست» - فيقول : « . . . ينبغي أن نقوم بمراجعة للأحكام على ضوء الأحداث المعاصرة . كما ينبغي أن نتخلص من ذلك التساهل المجرم الذى أبداه الناس نحو أولئك الذين حطموا الإيمان ، وفتحوا الطريق المؤدية إلى الفوضى . وقد أكدوا لي أنك تنوى محاضرة طلابك عن «جيد» و«بروست» ، وعمن لا أدرى ؟ . . . وعلى فرض أنهم خولوك هذا الحق ، وهذا ما كلفت بإبلاغك به صراحة ، فسوف يكون ذلك بشرط رسمى : وهو أن تكشف عن الأخطاء ، وعن الفظائع التى تحفل بها كتاباتهم . . . » (الفصل الرابع - المنظر السابع)

وحين تتكاثر الهموم على «بسكال» ، نراه يعود إلى رأى «روبير» الذى نعلم أنه قُتل في فرنسا على يد خصومه السياسيين . فقد أحس «بسكال» بشيء من التقدير لهذا الاستشهاد من أجل العقيدة ، ومن ثم فإنه يناشد مواطنيه في رسالة إذاعية يبعث بها من البرازيل أن يتقوا في أماكنهم بعد أن يذكر الأبيات التى قالها سرتوريوس في مأساة كورنى ، والتى أوردناها في مستهل هذه المقدمة ، ويقول تعقيماً على هذه الأبيات :

«يا أصدقائي ، هذه الفكرة باطلة ، وهذا ما أريد أستصرخكم إياه اليوم . لقد كنا مخطئين حين رحلنا : بل كان ينبغي البقاء ، والنضال في أماكننا . والوهم القائل بأننا

نستطيع أن نحمل الوطن معنا لا يمكن أن يولد إلا من الغرور ، ومن أحمق أنواع الاعتداد بالنفس . وأنتم يا من تترددون حيال خطر الغد ، أستحلفكم بالله أن تمكثوا ، وإذا كنتم لا تشعرون بالقوة . . . إذا كنتم لا تملكون القوة . . . » (الفصل الخامس - المنظر الأخير)

وكما انتهت مسرحية «الظلم» بإيمان «أميديه شارتران» ، تنتهى هذه المسرحية أيضاً بالتلميح إلى أهتداء «بسكال لومير» إلى الإيمان . ففى حوار بينه وبين «أستير» يقص عليها أنه استمع إلى نداء خفى يطلب منه ألا يخون نفسه ، ويضيف قائلاً :

« . . . والأغرب من ذلك ، أنه فى نفس ذلك الصباح الذى اعتقدت فيه أنى أستمع إلى هذا النداء ، صادفت مقابلة غير متوقعة ، هى مقابلة راهب شاب حركت هيئته الجديدة بالإعجاب أعماق أعماق نفسى . ومع أنه ليس من عادى مخاطبة الغرباء ، إلا أنى لم أستطع أن أمنع نفسى من أن أقول له بضع كلمات . . . ولن تتخيل صفاء الابتسامة التى أضاءت وجهه النحيل . . . لقد كانت ابتسامة المسيح . » (الفصل الخامس - المنظر الأخير)

وفى ختام المسرحية ، حين لا يجد «بسكال» القدرة على إنهاء رسالته الإذاعية إلى مواطنيه فى فرنسا ، ويترنح ، ويتهاوى على الأرض ، تندفع «أستير» نحوه . وفى هذه اللحظة يظهر الراهب الشاب الذى تشبه ابتسامة المسيح ، ويتقدم نحو بسكال ، فإذا هموا باعتراض طريقه ، قال فى رفق :

«سيدى ، دعينى أذهب إليه . أنا أعلم أنه ينتظرني»

وهذه المسرحية التى كتبها جبريل مارسل فى أوج نضجه الفنى والفلسفى تؤكد على معنى الواجب ، دون أن تنسى أن لهذا الواجب تفسيرات متباينة وفق استعدادات الأفراد العقلية ، بل والعضوية أيضاً . ولكن على الإنسان ألا يتخذ سوى الموقف الذى يعتقد أنه قادر على التمسك به إلى النهاية . فنحن نلمس كل ما كان يفتقر إليه «بسكال» لمقاومة زوجته . وهذا الافتقار يعرضه المؤلف ببراعة جديدة بالإعجاب فى حوار «بسكال» و «مارك أندريه» فى مشهد رئيسى من مشاهد الفصل الثالث :

بسكال : كلا لم ينعقد عزبي بعد ، فمارلت مع شكوكى وهواجسى . ولكننى فى الوقت نفسه - لكى أكون مخلصاً تمام الأخلاص - ألاحظ أن شيئاً فى نفسى ، فى سبيله إلى اتخاذ قرار نيابة عني .

مارك - أندريه : أهذا صحيح ؟

بسكال : تقول هذا سروراً ! على حين أنه شنيع . . . أشعر بأن الانحلال الذى أصاب بلادى قد أصبح الآن فى نفسى ، وإنه فى سبيله إلى بلوغ غايته ، وأننى أشارك فيه . يا طفلى المسكين ، أنت تنظر إلى بعينين مذعورتين ، بعينين تستجديان . . . لن أتخلى عنك

يا صغيرى مارك أندريه . ينبغي الاعتقاد - إن كان لهذه العبارة معنى وأنا أجهله - باننى مسؤل عن حياتك ، وبعثنى وبأننى لا أستطيع أن آخذ على عاتقى تعريضك لليأس والانتحار . لبتك جئت لترانى ذلك المساء الآخر ، أنت يا من أراك نادراً . . . أجل ، أعتقد أن هذا نوع من العلاقة . إلا إذا لم أكن أتعلق بهذه الفكرة كذريعة لمحاولة أن أبرر إزاء عينى مالا يقبل التبرير . . ولكننى ، لست أدري . . قلت كلمة «مظلم» حين تحدثت عن أولئك الفتيان ، الذئاب الذين يتمون إلى عالم آخر لا اتصال بيننا وبينه . . . وأنا أقول ظلمات . . . ظلمات . . . ظلمات . . . هذا هو العنصر الذى أغوص فيه .

مارك - أندريه : إذن ، فأنت تريد أن تقول يا عمى ، أنه قد كان من الأشجع ؟ . . . بسكال : (فى حزن عميق) لم أعد أعرف إطلاقاً فى أى جانب توجد الشجاعة . ولعل هذا هو أسوأ ما اجتازه الآن . . .

يا بنى ، أقسم لك ، أن افتقارى إلى الإيمان لم أحسه قط بمثل هذه القسوة ، فلو أننى كنت مرتبطاً ، مرتبطاً بالمسيح ، فلعل شيئاً من النور يوهب لى ، وأنا لا أبصر شيئاً . . .
(الفصل الثالث - المنظر الثالث)

والمرحبة تتناول موضوعات شتى ، بيد أن محورها الأساسى الذى يدور عليه كل شيء فيها وبؤرتها المركزية التى تضىء كل شيء ، فيها هما ضمير «بسكال لومبير» . ومن الواضح أن الأزمة الحقيقية التى يعانىها هذا الضمير هى عجزه عن التحرر من ضرب من الهوس الفلسفى الذى ينأى به عن الفطرة الصحية السليمة .

تعليق على مسرحية روما لم تعد في روما

بقلم جبريل مارسل

(هذه الصفحات مأخوذة من محاضرة أقيمت على مسرح هيرتوفي ١٨ مايو ١٩٥١ .
وقد ظهرت في مجلة «رجال وعوالم» Hommes et Mondes تحت عنوان «المشكلات
الحقيقية في مسرحية روما لم تعد في روما»)

أريد أن أفحص في هذه الصفحات القلائل الاعتراضات الرئيسية التي وُجّهت إلى
مسرحيتي الأخيرة : «روما لم تعد في روما» .

وينبغي أن أقول إنني كنت مندهشاً حين اكتشفت أن بعض النقاد يهاجمون ما حلا لهم
أن يسموه - على نحو جزافي تماماً - بمصادرة المسرحية ، ومعنى هذا في أذهانهم أن مسألة
«الرحيل» لا توضع اليوم في بلادنا . ويكفى أن تُحمل ردود فعل الجمهور لهذا التوكيد
الغريب أجل أنواع التكذيب . وما كان من الممكن أن تكون المناقشات على مثل هذا
الاحتداد لو لم توضع المسألة أصلاً ، وينسحب القول هنا على أناس ينتمون إلى أوساط
اجتماعية أشد ما تكون تبايناً . وفضلاً عن ذلك ، كيف يمكن ألا يوضع هذا السؤال ؟ إن
أسلم جدلاً مع «تيرى مونييه» بأن الموقف العالمي «في الآونة الحاضرة» لا يبرر مطلقاً بالنسبة
للفرنسيين ذعراً كالذعر الذي رزحت تحته زوجة الشخصية الرئيسية في الرواية ؛ ومع
ذلك ، يكفي أن نقرأ في أية صحيفة يومية التفاصيل الدقيقة التي تقدم لنا عن علاقة القوات
العسكرية القائمة لكي نعترف بأن في هذه العلاقة ما يبرر عند كل من يعرف القراءة حالة
من القلق يمكن أن تؤدي مباشرة إلى ذلك الذعر . وماذا تقول عن الشواهد التي تصل إلينا
يوماً بعد يوم عن الموقف الدولي ؟ وحتى مع التسليم بأنه ينبغي الحكم اليوم على هذه
المخاوف بأنها متطرفة ، فمن الواضح أنه من الممكن أن يقع في بضعة أشهر أو حتى في بضعة
أسابيع ، حدث في الشرق الأوسط أو الأدنى يعمل على تضيق الكلابة التي نجازف بالانسحاق
فيها . مثل هذه الأحداث أمور قابلة للتنبؤ بها بحيث يتوقعها القلق : ولنتذكر أن القلق في
جوهره توقع محموم .

وثمة اعتراض آخر وُجّه إلى ، ولكنه يبدو لي أحق كثيراً بأن يؤخذ على محمل الجد ،
ذلك أن أساسه لا يقوم - كما يقوم الاعتراض الأول - على العمى الإرادى :

قيل لي : « ألا تخاطر مسرحيتك بإضعاف معنويات شطر من الجمهور ، وتقوية الشعور
الذى يمكن أن يكون لدى الخصم بقدرته وتفوقه ؟ » .

فلندع جانباً الشطر الثانى من الحجة : فأنا لا أعتقد أن الشيوعيين فى حاجة إلى أو إلى
كاتب آخر من رأى - للوعى بقدراتهم النفسية التى يملكونها . بيد أن الشطر الأول من
الحجة لا يخلو من قوة : فإن عرض مسرحية معناه إنجاز فعل ، والاضطلاع بمسئوليات .
وعلى هذا المستوى ، ألا أعرض نفسى للنقد ؟ أعترف ببساطة شديدة أن الاعتراض لا
يقبل التنفيذ بصورة مطلقة . كل ما فى وسعى أن أفعله ، هو أن أوضح المنظور الذى هو
منظورى هنا . وأعترف بأننى أرى روح الهروب الظاهرة فى كل مسرحنا المعاصر تقريباً
- باستثناء سارتر ، وربما كامى - خليفة بالاحتقار تماماً . وسأترك « كامى » جانباً فى هذه
الصفحات ، لأنه لا يبدو لي كاتباً مسرحياً أصيلاً ، ولا أرى أنه قد تجنب فى أى مكان من
مسرحه التعثر فى صخرة المسرحية ذات الموضوع *Piece a these* . وأنا لا أجد عنده ذلك
الاحترام المطلق لشخصياته ولحرياتهم التى ينبغى أن تطبع بخاتمها العمل الدرامى . وهذه
الحرية محترمة - على العكس من ذلك - فى أفضل المسرحيات التى قدمها لنا سارتر حتى
الآن ، وأعنى بها مسرحية « الأيدي القذرة » . فالمشكلة مطروحة فيها بإحكام لا منفذ فيه .
وكنى أعتقد أنه من المناسب كتابة مسرحية يمكن أن تخاطب كلا منا على نحو أكثر مباشرة
حقاً - وحين أقول كلا منا فأنا أقصد أولئك الذين على وعى يصل إلى الحد الأقصى من
الوضوح بالموقف الذى يتخبط فيه إنسان اليوم . بيد أن هذا لم يكن ممكناً إلا بشرط تجاوز
الاعتراض المذكور . وقد بدا لي - فضلاً عن ذلك - أن من الخطورة بمكان التسليم بأن
ذلك النوع من العمى الإرادى أو شبه الإرادى الذى يعيش فيه ذلك العدد الكبير من الناس
فى الغرب - ينبغى تجنبه لأسباب تتعلق بمجرد الحيلة . فالحكم على هذا النحو ، معناه
التقدم خطوة أخرى على الطريق التى لا يمكن أن تؤدى إلا إلى العبودية ، أجل ، إن العمى
لا يمكن أن يقود إلا إلى العبودية ، وإلى العبودية . ها - أردنا ذلك أو لم نرد .

ولكنى أعترف - على كل حال - بأن المناقشة تظل مفتوحة عند هذه النقطة . كل ما فى
الأمرو أننى سوف أثور - حتى آخر لحظة فى حياتى - ضد أولئك الذين ينحون - أى موضوع
أيا كان - بحركة متحفظة أو خائفة بحجة أنه خطر . مثل هذا الموقف لا يمكن قبوله إلا فى
مجال أدب الأطفال أو توابعه : فهناك بكل تأكيد أدب للمبالغين - سواء عند الشيوعيين أو
عند بعض خصومهم بالطبع - لا يعد إلا تذيلاً لأدب الأطفال .

وهناك سؤال بالغ الدقة وُجّه إلى بصدد الأذاعة التى يوجهها «يسكال لومير» فى ختام

المسرحية - من البرازيل إلى مواطنيه الذين قد يترددون في اقتفاء أثره ، ولكنهم مدفوعون مع ذلك إلى مغادرة فرنسا . فقد صاح فيهم قائلاً : « لا ترحلوا ، ناضلوا في موقعكم ، وإذا لم تكن لديكم القوة . . . » وسأعود إلى هذا الشطر من الجملة وإلى الطريقة التي كان من الممكن أن تكمل بها لو لم يصب بسكال في تلك اللحظة بنوبة قلبية . وقد أبدى لي روائي من أصدقائي هذه الملاحظة : « في هذه الملاحظات المسرحية الأخاذة التي قبلت فيها تلك الأقوال ينسدل الستار ، ويغوص المتفرج في ظلام تام ، وأمامه محطة إذاعة ، بحيث يمكن أن يفكر حقاً أنه هو الفرنسي المنتمى إلى فرنسا - المقصود بتلك الأقوال - بنفس القوة يتدعم وزن هذا النداء أو هذا التحذير تدعياً ملحوظاً ، ويكاد المرء أن يتساءل : ألا تتخذ هذه الرسالة قيمة تنبؤية في فكر المؤلف ، وكأنه قول يهبط من الأعلى . » وأضاف صديقي قائلاً : « ولكن ، أليس ذلك اتخاذ مسئولية ثقيلة على نحو رهيب حين نوحى إلى المتفرجين بأنهم يقتربون جريرة أخلاقية حين يغادرون بلادهم ؟ » وهنا وجدت نفسى - أنا المؤلف - موضوعاً في موقع ينبغي أن أقول فيه عما إذا كنت آخذ هذه الرسالة على عاتقى .

وأنا أجيب دون مراوغة ، بالنفى . وأقول هنا بأكبر وضوح ممكن ، لو أن شخصاً لا أعرفه جاء إلى عقب عرض «روما لم تعد في روما» - وهذا ما يحدث لي أحياناً - وسألني بوصفى موجهاً للضمير هل أثنى عزمه حقاً عن الرحيل ، أو عما هو أخطر من ذلك - عن ترحيل أطفاله - هنا أمتنع امتناعاً مطلقاً عن التعبير عن نفسى على النحو القاطع الذى عبر به بسكال عن نفسه ، إذ لا أعترف لنفسى بأى حق في هذا . وإنى لأذكر - فضلاً عن ذلك - أن وجهات نظرى الدرامية لا تحتل إطلاقاً أن يتخذ المؤلف في أية لحظة واحداً من شخصيات مسرحياته بوصفه متحدثاً باسمه Porte - parole . والحقيقة هي أن تلك الرسالة الأذاعية تمشي مع تفكير بسكال كما رأيناه آخذاً في التطور منذ بداية المسرحية ، فمن «الضرورى» في هذه اللحظة من تطوره أن يصبح بمناسبة أبيات سرتوريوس الشهيرة قائلاً : « هذا التفكير باطل » وهذا كله بلهجة من النصيح المؤثر أشد التأثير . ذلك أنه صادر عن شخص قد يكون مشرفاً على الموت ، وإن يكن على كل حال قد انتهى مستقبله بالنسبة لهذا العالم . ومن المؤكد أنه على هذا النحو باسم مطلق معين ، أو باسم شعور مطلق ، ولكن دون أن أنسى لحظة واحدة بوصفى مؤلفاً أن الواقع ينطوى على وجه آخر ، وأن «مارك - أندريه» ابن أخت زوجة بسكال - ذلك الشاب الذى لم يعد في قرارة نفسه يشارك في التراث الفرنسى أية مشاركة - تنفسح أمامه كل الفرص لكى يجد في البرازيل ذلك المناخ من راحة البال الذى يمكن أن يفتح فيه وأن يجد نفسه . ثم ، هل نستطيع فيما يتعلق برينيه البغيضة زوجة بسكال ، وبالأطفال اللذين أرادت حمايتهما - هل نستطيع - إذا تحدثنا بصيغة مطلقة أن نأخذ عليهم أى خطأ ؟ وفى رأى أنه ليس فى وسع الإنسان أن يعطى إجابة مطلقة على هذا السؤال ، ذلك أن تلك الإجابة تتوقف فى - نهاية التحليل - على الحدث ، والحدث هاهنا مجهول .

ومع ذلك ، فإن أضيف ملاحظة أعترف بأنها يمكن أن تبدو مزعجة إلى حد ما ، ولكن مما يجانب الأمانة ألا أصوغها هنا . إن عملا كـ «مسرحية» «روما لم تعد في روما» هو في جوهره عمل سمفوني . وقد أشرت في معرض الحديث عنه إلى الوعي البوليفوني بعالم يشعر بخطر الموت : بيد أنه من الجلي أن هذه البوليفونية لا يمكن إلا أن تكون متتابعة . ذلك أن ردود الفعل المتعاكسة عند كل من «بسكال» و «مارك - أندريه» لا يمكن أن تعرض في وقت واحد معا : ومن ثم فلا يمكن أن تنتهي المسرحية - إذا أردنا لها نهاية هارمونية - إلا بذلك النوع من اليقين المأساوي الذي توصل إليه بسكال . وقد كان من الممكن أن نقع في ذلك الخطأ الضخم الفاضح - من الوجهة الهارمونية - لو انتهت بذلك المشهد الغرامي الصغير بين «مارك - أندريه» والفتاة البرازيلية الصغيرة التي أيقظته على حياة الحواس . والنغمة الأساسية - سواء قبلنا رسالة بسكال بوصفها حقيقة نهائية أو لم قبلها - لا يمكن أن تعطى إلا هذه الرسالة نفسها .

أؤخذ على في هذه الأحوال أنني أخدع المتفرج ، وأني أتركه يعتقد أن المؤلف هو الذي يعبر عن نفسه بلسان بسكال ؟ وهنا يتخذ ذلك الشطر القصير من الجملة : «ومن لا يملك القوة . . .» كل دلالة . فلو كان بسكال - في هذه اللحظة الحاسمة - في حالة تسمح له بإتمام هذه الجملة ، فماذا كان يقول ؟ شيئا كهذا : «فإذا لم تكن لديكم القوة على البقاء والنضال في أماكنكم فاعرفوا على الأقل كيف تعترفون بضعفكم ، وكيف تبلغون الوعي به : واضحا مريرا ، وتخلوا إلى الأبد عن الإدعاء بأنكم تجسدون الوطن خيرا من أولئك الذين آثروا البقاء في فرنسا ، وبأنكم على نحو ما تقفون ضدهم .» ونحن نعلم بالتأكيد أنه ما من فرنسي واحد خلال الحرب العالمية الأخيرة - سواء أكان في لندن أو الجزائر أو نيويورك - إلا وراوده هذا الإدعاء الفظيع .

ولكن يبدو لي أن عند هذه النقطة تتمهد أرض للاتفاق بين الأشخاص ذوي النية الحسنة : فأنا لا أتردد قط في الاعتراف بأنه فيما يتعلق بي أعتقد أن التفوق الأخلاقي - من حيث المبدأ - في جانب أولئك الذين ينون الصراع في أماكنهم حتى آخر لحظة - وإن كان من الممكن أن نتساءل بعد كل هذا عما إذا لم تكن مصلحة فرنسا العميقة لا تقوم على التضحية بالصفوة عن بكرة أبيهم ، وإنما تقتضي هذه المصلحة أن يبقى بعض ممثليها في الخارج . وعلى العكس من ذلك ، أرى أنه من المستحيل استحالة مطلقة على كائن من كان أن يقرر في حالة معينة ما إذا كان هذا الفرد أو ذاك يملك من القوة ما يكفي للدخول في هذا الصراع ، ففي هذه المسألة لا يستطيع أحد أن يقطع برأى إلا فيما يتعلق بنفسه فحسب ، ولا بد أن نضيف إلى ذلك أن من لا يملك القوة لتحمل هذه المحنة ، فعليه أن يملك الشجاعة - كما قلت آنفا - للاعتراف بهذا الضعف ، واستخلاص نتائجه ، وقبول المذلة التي ترتبط بوضع اللاجئين حتى منتهاها . كل هذا يتخذ طابعا افتراضيا ، وشرطيا مطلقا - وهنا - كما هو الشأن في كثير من الحالات ، تكون الأحكام المطلقة إساءة للعقل .

وعلى هذا الأساس نفسه ، توضع مشكلة تحتل مكانا رئيسيا في مسرحيتي ، وإن كنت قد قدرت ألا ينبغي على وضعها إلا على سبيل التلميح بصورة ما ، إذ يجب أن أتخاشى بأى ثمن التطورات التي يمكن أن تتخذ حتما صبغة خطابية ، والتي يمكن أن تضيء على العمل طابعا أكاديميا بغضضا .

وأنا أقصد أولا السؤال الذي وضعه - على سبيل الاستهزاء - اللاجئ الألماني الذي يوشك على الرحيل إلى مراكش في مستهل المسرحية حين قال : « أين هي فرنسا ؟ » هذا السؤال هو الذي أخذته زوجة يسكال فيما بعد لتدعيم موقفها ، أما « مارك - أندريه » الفتى العدمي الحائر ، فقد حلّه مرة واحدة وإلى الأبد بالنفى . وهو يوضع أخيرا أمام ضمير الشخصية الرئيسية في المسرحية (يسكال) الذي يتظاهر - عند رحيله - بأنه لا يرى ما يدعو حتى لإثارته ، ولكن حين يفرض السؤال نفسه عليه ، لا يجد مفرا من مواجهة الرحيل ، ذلك لأننا إن لم نعد نعرف أين فرنسا ، فمن الممكن تصور أنها خارج نفسها ، وأن من الممكن نقلها إلى مكان آخر بواسطة الأوفياء لروحها ، ولكن إذا حكمنا على هذا النحو ، ألا نخطيء في حق التجسيد ، ألا نستبدل بالواقع النابض الحي لفرنسا فكرة بسيطة مجردة ؟ .

ومن الجلي من ناحية أخرى أن مسألة فرنسا ومسألة الشرف الفرنسي لا تنفصلان . وإذا صرحت «رينيه لومير» ساخرة بأنه لم يعد ثمة وجود للشرف ، فذلك لأن كلمة وطن - من ناحية أخرى - لم يعد لها في نظرها أى معنى . وهكذا الحال بالنسبة لمارك - أندريه . فحين يحاول خاله الإهابة بشعور الشرف لديه لكى يتراجع عن قراره بالرحيل يجيبه قائلا : حاول الناس - باسم الشرف - أن يبرروا خلال أربعة أعوام - أشد التصرفات تعارضا ، فلا مناص من الاعتقاد بأنها ليست فكرة شديدة الوضوح ! » وبعبارة أخرى أصبح من المستحيل معرفة الجانب الذي يقف فيه الشرف ، ومن ثم الجانب الذي توجد فيه فرنسا . وعلى هذه البيئة يبدو أن يسكال لم يكن يملك جوابا . وكان قد امتنع أثناء الحرب عن الاشتراك في حركة المقاومة السرية ، دون أن يرتبط بالمحتل في الوقت نفسه أدنى ارتباط . وكانت زوجته التي لا تدع قط أقل مناسبة للحط من شأنه - لأسباب غامضة ، يدخل ضمنها بلا شك نوع من الحقد الجنسي - وأخوها الشيوعى يزعم أن مدفع إلى هذا الحياء بجبن خليك بالاحتقار . بيد أن كل الشواهد تدل على بطلان هذا الزعم . وربما كان يسكال يتخذ في قرارة نفسه نفس الموقف الذي يتخذه أحد أبطال مسرحية من مسرحيات الحديثة وأعني به أنطوان سورج Antoine Sorges في مسرحية «المبعوث» L'Emis-saire فقد أحس بما فى الجانبين من تلوث ، فلم يستطع بوصفه مفكرا أن يلتزم إلى النهاية . وهذا لا يعنى إطلاقا أنه متذبذب - كما زعم البعض ، بل يعنى أنه - على العكس - رجل يتمتع بشجاعة ذهنية وأخلاقية عظيمة ، ولكنه يجهل إلى أى حد يمكن أن تمضى شجاعته الجسمية في هذا الظرف أو ذاك . وثبت التجربة بطريقة لا مطعن فيها أن هذه الأشكال المتباينة من الشجاعة لا ينطوى بعضها على البعض الآخر ، وهنا أيضا أذكر ما قالته شخصية

من شخصياتى هى شخصية فرنر شنى Werner Schnee فى «الرمح» Le Dard من أن المرء يمكن أن يكون شجاعا أمام الموت ولا يكون كذلك أمام الرأى . ولا ننسى أن بسكال لم يتردد فى الاحتجاج على تعسفات التطهير الدنيئة دون أن يهتم أى اهتمام بالعداوات التى يمكن أن يجرها عليه هذا الموقف .

لا جبن إذن من جانبه حين يضع بدوره هذا السؤال : أين هى فرنسا ؟ إن المسرحية لا تستطيع أن تحمل - فى نهاية التحليل - أى حل لهذا السؤال . وإذا بدا أنها تحمله ، فلا يمكن أن يكون ذلك إلا بضرب من الانفعال وانعدام الأمانة . كل ما نستطيع أن نقوله هو أنها تؤدى بالمتفرج إلى إدراك لماذا يمكن أن يبدو هذا السؤال بلا حل فى الظروف الحاضرة . فروبير فيلار الشيعى الذى يعتقد فى سذاجة أن الاحتلال السوفيتى يمكن تجنبه لأنه قد تلقى هو وأصدقائه وعودا رسمية من موسكو ، والذى يؤمن بإنشاء قريب لشيعية فرنسية خالصة ، يلقي مصرعه على أيدي أنصار ستالين الذين يرون فيه خصما خطيرا . وحين يتناهى هذا النبأ إلى بسكال فى البرازيل يصبح قائلا : «هكذابقى روبر فرنسيا !» فحتى إذا كان المثل الأعلى الذى ضحى بنفسه من أجله يفرعنا ، وحتى إذا كنا ندينه لأن جميع الوسائل تبدو حسنة ما دامت تمهد لظهور النظام الجديد ، فإنه لا يبدو من الممكن استبعاده من المجتمع الفرنسى . وعلى العكس من ذلك ، لم يعد «مارك - أندريه» الصغير - وإن يكن أكثر جاذبية وأشد تأثيرا - منتما بعد إلى ذلك المجتمع فهو يبدو على أهبة الاستعداد فعلا ليصبح رجلا من رجال العالم الجديد - ، هذا مع التسليم بأن له من القوة الباطنة ما يكفى ليضرب بجذوره حيثما كان ، وهذا فى حد ذاته أبعد ما يكون عن اليقين . بيد أن هذا التضاد لا بد من أن يرغم المتفرج على التغلب على ما قد ينشأ فى نفسه من انسياق لمشاعره ، فيؤيد مارك - أندريه ، ويعرض عن روبر ، وهنا أضيف أن المتفرج حاضرا فى قرارة نفسه : فانا أحب «مارك - أندريه» تلقائيا وعاطفيا ، ولا أطيق روبر . غير أن الرسالة الحقيقية للكاتب الدرامى هى أن يتغلب فى نفسه على مشاعر الاستحسان والاستهجان الخاصة به .

ومع ذلك ، فإنى أشير عابرا إلى أن المشكلة - فيما يختص بروبير - أشد تعقيدا مما يبدو وللوهلة الأولى . فقد أخذ على أننى جعلته يقول : «عندما ينطق أحد بكلمة «إنسان» أمامى ، فاق أشهر مسدسى» . وأعترف - عن طيب خاطر - بأنه ما كان ينبغى أن يقول مثل هذه الجملة . ولكننى أردت أن أبين أنه حيثما يصل الوعى الطبقي إلى ذروته ، يختفى حتما معنى «الكل» : فها هنا شطر من الجنس الإنسانى قد حكم بالموت فورا أو على المدى الطويل - على شطر آخر مدفوعا إلى ذلك بدوافع أيديولوجية . فمن المباح إذن - رغم كل شيء - أن نتساءل عما إذا كان من الممكن أن نظل فرنسيين حين نعتنق هذا الموقف ، وعما إذا كان لا ينطوى على استئصال باطنى بشع تفقد معه فكرة فرنسا خيرا ما فيها من مضمون : ذلك أنه لا سبيل إلى إدراك هذا المضمون دون رجوع معين إلى التاريخ ، أليس ذلك الذى

يأخذ على عاتقه فرنسا الثورية ، والثورية وحدها - مقضيا عليه بهذه الفعلة نفسها أن يلقي في الظلمات الخارجية بفرنسا الأخرى ، فرنسا الملوك والتراث الديني ؟ ليس هذا بالتأكيد سوى سؤال ، ولكنه يوضع حتما على مشارف المسرحية ، ولهذا نجد أنفسنا مرغمين على التساؤل ، وإن يكن ذلك على مستوى أعمق : أين هي فرنسا ؟ وإلى ذلك التمزق الذي حدث طوال القرن التاسع عشر ، ألا يعد في هذه اللحظة من التاريخ التي وصلنا إليها صدعا لا راب له يمكن أن يعقبه ؟ ورجل التأمل الذي هو على شاكله بسكال لومير ولا يميل ميلا تلقائيا إلى فرنسا الثورية ، ولكنه لا يعترف لنفسه بحق استبعادها ببساطة - مثل هذا الرجل يعرف أنه لا يمكن أن يستبدل بفرنسا الثورية فرنسا مضادة للثورة - Anti-revolutionnaire : ذلك أنها تفترض التنكر لبعض المقدمات الجوهرية للعبقرية الفرنسية : ومن هنا ، ألا يجد نفسه إزاء موقف لا مخرج منه - وأقول لا مخرج منه على المستوى الزماني ! إذ يتبقى له - في الحقيقة - ملجأ ، وملجأ واحد فحسب هو : تجاوز التاريخ ، وليس ذلك ممكنا إلا بالتحول إلى الإيمان . وهذا الملاذ الأسمى في عيني المؤمن يعرض بوصفه هروبا ، ومن العبث تماما أن نحاول البرهنة لغير المؤمن على أنه مخطيء . والحقيقة هي أن هذا «الملاذ» يتمثل على أساس محنة معاشة إلى أعمق أغوارها ، أعني إلى حد اليأس . وهنا ثمة منطق أعلى يتسم مع منطق الإبداع - وأنا أفكر على الأخص في الإبداع الفني - بتلك السمة المشتركة من أنه ليس منطقا لكل الناس ، منطقا لأي كائن كان : ولكن يبدو اليوم في بيئة لا سبيل إلى دحضها أن «الكل» L'universel لا يمكن أن نفكر فيه في حدود الامتداد ، وأنه ينحط ، ويفسد - بالمعنى الحرفي لهذه الكلمة - ابتداء من اللحظة التي نفكر فيه بحدود إحصائية متمشية مع مطالب نزعة عقلانية ساقطة فقدت حتى الشعور بـ «النور» غير المخلوق الذي يتحول بدونه العقل إلى نوع من السلوك النمطي . غير أن هذا المنطق الأعلى هو ما يسرى في المشاهد الأخيرة من مسرحيتي بحيث يؤدي في نهاية الأمر إلى التحول النهائي للبطل إلى الإيمان .

ألا ينبغي أن يفسر الرحيل حينذاك بوصفه رفضا لموقف لا منفذ منه ؟

بيد أن رفض شيء ما معناه - أردنا ذلك أو لم نرد - قبول شيء آخر .

ويبدو أن أولئك الذين حيرهم الفصل الرابع من المسرحية ينكرون على هذا الذي هو سمة جوهرية للموقف الحاضر . فنحن نعيش - وأسفاه ! - في عالم يزداد انقسامه يوما بعد يوم إلى شطرين ، عالم يولد فيه التعصب تعصبا مضادا يقوم إزاءه وجهها لوجه . أما المواقف الوسط - أعني المواقف الليبرالية بالمعنى الحقيقي لهذه الكلمة لا بالمعنى الكاريكاتوري لها - فتميل إلى الاختفاء أكثر فأكثر ، وكأن أولئك الذين يريدون الاحتفاظ بها بأي ثمن مقضى عليهم بأن يقعوا بين شقي الرحي . ولم يقبل بسكال لومير للتدريس بجامعة سان فيليب في البرازيل إلا بشرط وهو : أن يشارك مشاركة إيجابية في الصراع ضد الشيوعية التي رفضها .

ولكن ينبغي أن نلتفت إلى هذا : فمن وجهة نظر الأكليروسية المتعصبة لاتنصب الإدانة على الشيوعية وحدها ، بل على مجموعة بأكملها من الأفكار التي يقال عنها إنها هدامة ، والتي تنضوى بصورة متعسفة - مباشرة أو غير مباشرة - تحت الشيوعية ، ونحن نعرف حق المعرفة ما تضمنه فكرة «الثورة المضادة» المشوشة أشنع التشويش - من إيجاز متعسف أو تعميم مجمل ، وحين يعلن «الأب ريكاردو» إنه لا مكان للحياة في الصراع الدائر بلا رحمة بين «الروح القدس» وبين القوى الشيطانية التي انطلقت من عقالاتها في العالم . . كيف لانرى أنه يقصد تصفية مايسميه «بالروح القدس» لحساب مذهب يفهم في أضيق معانيه وأشدّها تحديدا ، مذهب لا يمت بأية صلة في نهاية الأمر بالكنيسة مفهومة بمعناها الحقيقي الوحيد ، أعني معناها «الشامل» Universel وإنما يتصل بأولئك الذين يزعمون أنهم يمثلونها دون وجه حق . . . وعندما يقول «بسكال» أنه وقع في كمين فتلك هي الحقيقة بعينها ، ويتظاهر «الأب» بأنه يجبره على الاعتراف بأنه في قبوله لكرسى سان فيليب قد حدد اختياره : وبدون هذا الاختيار لامندوحة عن التسليم بأن رحيله لم يكن سوى هروبا يمليه حرصه الوحيد لأن يحافظ على أمنه الشخصي . هذا هو نوع الابتزاز الأخلاقي الذي يقوم به «الأب ريكاردو» . وهو ابتزاز مادي أيضا لأنه إذا لم يدعن بسكال ، أغلقت أبواب الجامعة في وجهه وفي هذه الحالة كيف يمكنه أن يعيش ؟

وأنا أسلم طوعا بأن ثمة - بكل تأكيد - إمكانيات هنا أو هناك للخروج من هذا المأزق البشع ، ولكن كيف لأرى أن هذه الإمكانيات سريعة الزوال ، وأن هذه الحالة الحدية Cas - Limite تكاد تصبح القاعدة بضرب من التصلب المطرد من المواقف التي يتخذها هذا الجانب أو ذاك ؟

ومهما يكن من أمر فإن بسكال يرفض الإذعان ، وهذا الرفض يتخذ هاهنا قيمة حاسمة . فلنحاول أن نفهم الطبيعة الحقة لهذا الرفض . فليس من شك أنه لا يرفض التسليم بأن التأثير الذي يمارسه شخص مثل «جيد» كان مفسدا حقا من بعض جوانبه . ولكن ، لأن بسكال يتمتع بعقل أمين في جوهزه ، فإنه يرى أن الواجب الأول على مؤرخ الأدب قبل التذوق - وهو ما يعنى هنا الإدانة - هو الفهم بمجهود من التعاطف يمتزج بسخاء النفس ، فإذا كان ثمة افتقار إلى هذا التعاطف أو هذا السخاء ولم يعد هناك مكان للفكر الحر . وهنا ينحط النقد ويتحول إلى ضرب من ممارسة نوع من الأوتوماتية «الحركة الآلية» . Automatismes وهذه نقطة لا يستطيع أن يتخطاها دون أن يخون رسالته .

ولكن ينبغي أن نرى هذا جيدا : على الموقف الذي يتخذه في وجه ما يعرضه عليه «الأب ريكاردو» يتوقف الحكم الذي يمكن أن يصدره هو نفسه على رحيله الخاص عن فرنسا . فالواقع أن هذا الرحيل هو الالتباس نفسه ولن يتخذ هذا الموقف معناه ومغزا الحقيقي إلا من خلال هذا القرار . أجل إن بسكال لن يقدم على اتخاذ قراره بالنسب

للمستقبل القريب فحسب ، بل بالنسبة للفعل الذي تم ، والذي لم تتضح أبعاده بعد في ناظره . ومن المدهش حقا في رأيي أن هذا كله قد فهم - بوجه عام - فهما سيئا . فالفعل الحر - كما كتبت في موضع آخر - هو الفعل المحرر Libérateur . بيد أننا لو أخذنا الرحيل في حد ذاته لما ألقيناه ممثلا لهذه القيمة المحررة . بل إن هذا الرحيل كما وصفته «استير» باستقامتها المميزة لها - ليس إلا تلوثا ، وهذه الكلمة ينبغي أن يأخذها بأدق مفاهيمها - فهو ملوث لأنه غير متميز ولأننا لانعرف قيمته . والآن فحسب ، يستطيع بسكال بالاختيار الذي يتخذه في وضوح تام للرؤية هذه المرة - أن يخلع على فعله معنى يوضحه . فلو أنه رحل حقا - كما فعلت «رينيه» - لمجرد الحصول على الأمن ، لكان صنيعه ذاك صنيع عبد . وفي هذا الحالة لن يعدم وسيلة للاذعان إلى مطالب «الأب ريكاردو» ، بعد أن يعقد مع ضميره صلحا أساسه سوء الطوية Mauvaise Foi ، والعكس صحيح ، أى أنه في اللحظة التي يرفض فيها الرضوخ يثبت بذلك أنه لا يضع الأمن في المقام الأول ، وأن رحيله ينطوي على إمكانية الفعل المحرر ، وإن يكن ذلك في حالة كمون .

وهنا تعرض للعقل طائفة أخرى من الملاحظات أكثر من ذلك أهمية ، وتستهدف هذه الملاحظات توضيح الرابطة التي لاتنقسم عراها التي تربط في هذه المسرحية بين مسألة الحرية ومسألة «اللطف» أو الإيمان . وفيما عدا واحد أو اثنين من النقاد ، لم يفتن أحد منهم إلى تلك الصلة ، ولا يستطيع المرء أن يرتكب خطأ أفدح من قوله : إن المشكلة الدينية تنضاف على نحو غير متوقع إلى المشكلة القومية .

واللحظة الحاسمة في المسرحية هي اللحظة التي يدفع فيها مارك - أندريه عمه (بسكال) على نحو ما - إلى تحديد موقفه من الأقوال التي أعلنها والد دنيس موري Denis Moreuil (صديق مارك - أندريه) حين قال «... إنني لا أعلم إطلاقا ما يصنعه الحدث بى ، ربما جعل منى رخوا أشل . أنا لاأبالي في الثقة بقواى ولكنى أومن بالله ، وأحسب أنه لن يتخلى عني ، وأنه سيجنبني السقوط التام ، وأنه إما أن يستردنى ، أو أن يمنحني القوة لاحتمال التعذيب» ، فهل يملك بسكال من نفسه ما يستطيع به - بكل إخلاص - أن يصدق على تلك الأقوال ؟ .

في رأيي أن الصمت الذي أعقب ذلك هو أشد اللحظات مأساوية في هذه الدراما . ولأن بسكال أمين بعمق (وأنا لا أفوت فرصة دون التذكير بذلك ، ومن الغريب أن هذه الأمانة لم يعترف بها إلا القليلون ، والحقيقة أنها لم تحطم في أى عصر كما حطمت اليوم) - فقد وجد نفسه مدفوعا إلى هذه الإجابة : «كلا... لا أستطيع ذلك بكل أمانة» . فماذا يعنى هذا بالضبط ؟ من الواضح أن هذا يعنى ما يلي : لست أملك الإيمان الذي يسمح لي باليقين من أنني سأصان في المستقبل - من أفزع أنواع الإنكار : أما «دينيس موري» فقد رفض باسم هذا الإيمان المنصب الذي عرض عليه في المكسيك . وهذا الإيمان غينه هو

الذى سمح له بأن يقرر البقاء في مكانه ، دون أن يتطوى هذا القرار من جانبه على صلف لا مبرر له . وهكذا ألقى بسكال نفسه مسوقا إلى قياس المسافة التي تفصله عن ذلك المؤمن الصادق ، وأن يسأل نفسه عما إذا كان هذا القرار المشروع تماما في حالة والد «دينس موري» لن يكون في حالته هو سوى محض اعتداد بالنفس . وبالطبع هذا شيء لم يفصح عنه النص ، لكنه موجود بين السطور وأعترف بأنه يحتاج في فهمه إلى نوع من الانتباه شبيه بالحدس الذي يتجاوز ما يحق لنا أن نطلبه من المتفرج . ولكن يبدو أن المتفرج ؛ وإن لم يقوم بصياغة هذا المعنى على نحو متميز تماما - فإنه يشعر بطريقة لا جدال فيها أن ضروب الدفاع الباطنة التي يتمتع بها بسكال أخذت تتساقط - في هذا المشهد الرئيسي - الواحدة تلو الأخرى .

وهنا أورد بين قوسين فقرة طويلة وأشير إلى الدراسة التي أقيمتها في مؤتمر «حرية الثقافة» الذي عقد في برلين في الصيف الماضي ، وهي دراسة يتضمنها الكتاب الذي ظهر هذه الأيام في طبعة «كولب» Colombe تحت عنوان : «البشر ضد الإنسان» les Hommes Contre L'Humain .

قلت في تلك الدراسة إننا نشهد اليوم موت «الرواقية» . والموقف الرواقي يتضمن في الواقع تفرقة صاغها «ابكتيت» Epiétete في أقصى ما يمكن من الوضوح : والرواقيون يضعون وجود الضمير الداخلي بوصفه وجودا لا سبيل إلى الشك فيه ، وفي هذا الضمير يجد الفرد ملاذا لا يستطيع كل تدخلات السلطة أن تنتهكه . فلا قيام للرواقية دون الإيمان بسيادة باطنة لا تمس ، دون امتلاك مطلق للذات بواسطة الذات . غير أن وسائل الإذلال التي يمكن أن نعد من بينها عقاقير البوليس (الغاسلة للمخ) تتألف من وضع الفرد في موقف يفقد فيه اتصاله بنفسه ، بحيث يصبح خارج نفسه - بالمعنى الحرفي لهذه الكلمة - إلى حد القدرة باخلاص على إنكار أفعال وضع نفسه فيها كلية ، وعلى اتهام نفسه بأفعال أخرى لم يرتكبها حقا . ومن الأسباب بل من العبث تعداد الحيل النفسية التي تسمح باختلاق ما يمكن أن نسميه بالإخلاص الزائف ، أو الإخلاص «المقبرك» بيد أن الموقف الذي على كل منا أن يواجهه في هذه الظروف - وأنا أقول على كل منا - هو الموقف التالي : إذا لم نشأ أن نكذب على أنفسنا ، أو أن نرتكب الخطيئة في صلافة لا مبرر لها ، علينا أن نسلم بوجود وسائل عينية نجعلنا نفقد تلك السيطرة على أنفسنا التي كان الرواقيون يعتقدون استحالة كسرها . فلنتنح عن القول بأنه تبقى لنا على الأقل - إمكانية الانتحار الرحيمة - فلم يعد هذا القول دقيقا ، إذ أصبح في الإمكان أن نوضع في موقف لا نرغب فيه حتى في قتل أنفسنا ، وحيث يظهر لنا الانتحار بوصفه ملاذا غير مشروع ، وحيث يصل بنا الأمر إلى أن نتمنى بضرب من غريزة معاقبة - الذات Auto - Punitive العقاب الذي تستحقه أخطاء ننسبها إلى أنفسنا دون أن نكون قد اقترناها .

وأضفت في هذه الدراسة أن من واجبنا الاعتراف ، بوجه أعم كثيرا - بأن الفكر المادى يتبدى قادرا بفضل الوسائل الفنية التى يطورها ويصل بها إلى الكمال - على إنشاء عالم يتحقق أكثر فأكثر من صدق مسلماته - وأقصد بهذا القول أن الكائن الإنسانى الذى كابد غمطا معيناً من المعاملات يتحول شيئا فشيئا إلى أن يكون مجرد شيء ، ولنقل «شيئا نفسيا» خاضعا لنظريات يضعها علم نفس مادى فى جوهره قائم على الفعل المنعكس الشرطى Le reflex Conditionné ولكن فلنحاذر من أن يكون المقصود هو أن علم النفس المادى هذا - على ما فيه من ابتذال وتهافت وعجز عن تفسير الأنشطة العليا للروح - من شأنه أن يكشف لنا عن الواقع مأخوذاً فى ذاته . كل ما ينبغى أن نراه حقا هو أن الإنسان يعتمد إلى حد كبير على الفكرة التى يصنعها لنفسه ، وأن هذه الفكرة لا يمكن أن يحط من شأنها دون أن تصبح بدورها عاملا للحط من شأن الإنسان ، وفى هذا القول نوع من الحجة الواخزة ضد الفكر المادى . وهذا الفكر يمثل فى وقتنا الحاضر تلاخا وعرامة لم يكن يمثلها فى القرن التاسع عشر - حين كان الناس يرون رجالا يعتقدون أنهم مشبعون بالمبادئ المادية ، ومع ذلك يظهرون فى الحياة أمانة أشد ما تكون محاسبة لنفسها . غير أن اصحاب النزعة المادية فى يومنا هذا يستطيعون أن يصيحوا كما صاح «سجاناريل» مولير قائلين : لقد غيرنا كل هذا ! وإن يكن هذا التوكيد لا يحمل هنا ما يبعث على الإضحاك وينبغى الاعتراف - على ما أعتقد - فى وضوح مطلق بأن هذا الفكر المادى يفترض بلا شك وجود اختيار من الأصل ، بيد أن هذا الاختيار وليد حرية تنكر نفسها ، وتقرر ضد نفسها ، وليد فعل تتعاقب نتائجه فيما بعد وفقا لمنطق محتوم هو منطق الموت .

ولكن هل تأخذنا هذه الأفكار بعيدا عن «روما لم تعد فى روما» ؟ إطلاقا . بل إنها تتحسس - على العكس - ما يمكن أن نسميها «الأغوار الميتافيزيقية» للمسرحية . وهى تحمل شرحا قد يكون ضروريا للتصريح الخطير المشحون بالمعنى الذى أدلى به والد «دنيس مورى» ذلك التصريح الذى دفع بسكال إلى تحديد موقفه ، لا من حيث واجبه فى أن يختار فحسب - (فنحن مقضى علينا بالاختيار دائما ، وسارتر على حق فى هذه النقطة) - ولكن فى أن يختار الحرية ضد عقيدة تقتل الروح باسم الروح .

ومن وجهة النظر هذه نرى بوضوح أكبر لماذا لا يوجد خطأ أفدح من تفسير تحول بسكال إلى الإيمان بوصفه نوعا من الانحراف التعسفى لاتجاه المسرحية . فهذه المسرحية المعروضة فى لغة واضحة ترمى إلى إلقاء ضوء على هذه الواقعة الجوهرية تماما وهى : أنه فى عالم لا أستطيع فيه أن أجيب عن نفسى بأمانة ، وعما يصنع الحدث منى ، فإن الملاذ الوحيد فى هذه الحالة يكون متعاليا Transcendent . ولكن ماذا تعنى هذه الكلمات بالضبط ؟

نحن نعلم الاستعمال الأخذ فى الخلط أكثر فأكثر لكلمة «العلو» فى كثير من المذاهب المعاصرة .

أما أنا فأأخذها هنا بالمضمون الوحيد الصحيح في نظري : وما أريد أن أقوله باختصار هو أن فرصتنا الوحيدة هي الإهابة - ولا أقول بسلطة ، وإنما بالأحرى بمجال للروح هو أيضا مجال اللطف الإلهي ، وأن نعلن قبل فوات الأوان إننا نرفض مقدما الأفعال أو الأقوال التي يمكن أن ينتزعها منا تكتيك أيا كان . فنحن نؤكد في جدية تامة أننا عبر Au — Dela هذه الأفعال وهذه الأقوال . ألا يقال أننا نمنح أنفسنا بهذا نوعا من الرضا الأفلاطوني ؟

ولكن فلننتبه إلى ما يعنيه هذا التوكيد ، أو فلنجهتهد بالأحرى إلى استخراج مضمونه . علينا أن نعلن أننا لانتمى كلية إلى هذا العالم من الأشياء التي يسعون إلى إحالتنا إليها ، والتي يملكون القدرة في الظاهر على استيعابنا فيها آخر الأمر . علينا أن ندرك إذن أن هذه الحياة الدنيا التي أصبح من الممكن بالوسائل الفنية الحديثة أن يُصنع منها صورة بغیضة بشعة لكل ما نضعه موضع الإجلال والتقدير - هذه الحياة ليست بعد كل شيء سوى قطاع تافه من تطور يجري فيها وراء المرئي .

وهذا معناه أن فلسفات المحايثة (أو البطون) L'immanence - وأنا على وعي تام بخطورة هذا التقرير - قد ولى زمانها وأن علينا اليوم أن نفصح ما فيها من لا واقعية أساسية ، بل ما هو أخطر من ذلك - أعني ما فيها من تواطؤ أخير ، هناك حيث لاتصل إلى تجاوز أنفسها ، مصحوبة بوثنيات يمكن أن نراها متساوية كوثنية الجنس ووثنية الطبقة . وأضيف أنه حتى بعض الأديان الحقيقية في مبدئها يمكن أن تنحدر إلى الوثنية عندما تفسدها إرادة القوة - وهذا وأأسفاه ! ما يحدث في كل مرة تتمتع فيها الكنيسة بسلطان زمني .

وهنا يتحدد في كثير من الدقة المعنى الوحيد الصحيح الذي يمكن أن نخلعه على كلمة علو ، وبالنسبة لنا ، نحن الغزيين ، نستطيع أن نجد في المسيحية ، وفي المسيحية وحدها ، ذلك الملاذ والسند ، على شرط أن تظل تلك المسيحية مخلصه لروح الشمول التي هي مبدؤها نفسه .

ولقد تلقيت منذ يومين رسالة طريفة من رجل نبذ الشيوعية بعد أن كان يعتنقها بكل إخلاص ، ولكنه لم يهتد بعد إلى الإيمان الديني ، وما زال يتمسك بأيديولوجية معينة ، هي الأيديولوجية الاشتراكية . وقال لي في خطابه : « لكي يكون البرهان مقنعا ، لا بد أن ينطوي على إقناع في وجه الزماني ، وأن يكون له رأى سياسي . وليس لهذا البرهان شيء من ذلك . ومواجهة إنسان ما بهذه المشكلة التي يمكن أن يستعد لها دون أن يكون متدينا ، وجعله يفشل ، ثم أن يكون التفسير المتقدم لنا أخيرا هو افتقار الإنسان الذي لا يتمتع بالإيمان الديني إلى الجذور - هذا كله يبدو لي أنه عرض للمسألة على نحو غير ملائم ، ذلك أن يسكال يمكن أن يُعدَّ غير موجود من الناحية السياسية ، ومن ثم فإن حالته لا تثبت شيئا طالما تعلق الأمر بالمشكلة السياسية . » ولكني أجيب : ما معنى أن يسكال غير موجود من

الناحية السياسية ؟ إن بسكال نفسه يعلن في الفصل الرابع إن السياسة كانت دائما منفرة له - ويضيف إنه مدفوع الآن إلى لوم نفسه على ذلك ، ولكن ما معنى هاتين القضيتين في وضوح ؟ الأولى معناها أنه رجل لم يشعر قط بأية ثقة في الأحزاب السياسية ، وأنه رفض الانخراط في حزب أيا كان . وهنا أضع في بساطة هذا السؤال : ألا يحمل تاريخ الأحزاب في فرنسا منذ التحرير إلى نفور بسكال ورفضه أقوى المبررات ؟ وإذا كان الآن يلوم نفسه على هذا النفور وذاك الرفض فهذا معناه أنه حين يصل في أمريكا الجنوبية إلى السوى الحاد بالبؤس المخيف الذي يفترس شطرا من الجنس البشرى ، يدرك أنه قد أغمض عينيه طويلا عن هذا البؤس ، وأنه قد عاش محصورا أشد الانحصار في عالم لا أقول عنه أنه عالم الكتب والأوراق فحسب ، بل عالم تتحكم فيه بلا شك الاهتمامات النقدية ، أو فلنقل - الاهتمامات الروحية الصرفة . وحتى حين يتخيل لحظة - مدفوعا بالفزع من روح الرجعية التي يجسدها «الأب ريكادو» وأشباهه - أنه كان من الممكن أن يتعاطف في سنة ٣٦ مع الجبهة الشعبية ، فمن الجلى أن هذا التصور وهم ، وأن الأسباب التي منعتة عن ذلك التعاطف مازالت محتفظة بكل قوتها ، ويمكن أن أقول هذا القول بالنسبة لأى حزب ولد غداة التحرير . ويبدو لي أن هذا المراسل الذي احترم إخلاصه بل أوهامه - احتراما كبيرا - لا يريد أن ينظر في وجه الحقيقة المأساوية التي تتجاوز الإفلاس الشامل للأحزاب . وهذه الحقيقة أمر تفترضه مسرحيتي إفتراضا مسبقا . وهى تسهم في تفسير نوع الإملاق التام الذى تصل إليه الشخصية الرئيسية والذي تستطيع منه الصعود إلى الله : وهذه الكلمات مرضية كل الرضا ، لأن هذا الصعود لا يمكن أن يكون ممكنا إلا بفضل التنازل الذى يقف إزاءه بسكال . فلنفترض لحظة أننى تخيلت جعله ينتسب منذ البداية إلى تشكيل سياسى أيا كان ، وليكن ذلك التشكيل هو الحزب الاشتراكي ، . . . من الجلى في هذه الحالة أنه سيجد نفسه مضطرا إلى الانفصال عن هذا التشكيل ، لأن استشفاف النفس لا يمكن إلا أن يؤدى إلى العزلة . ومن المحتمل أن يعترض معترض بأن مثل هذا التطور لا يمكن إلا أن يكون - لحسن الحظ - استثنائيا ، وأنه لا وجود فيه لشيء يمكن أن يكون شبيها بحل نافع هؤلاء أو لأولئك . وأنا في الواقع أوافق على كل هذا . بيد أن مثل هذه الاعتراضات تنطوى على إنكار مطلق للمسرح ولما أسميه بالمعرفة المأساوية : فهذه المعرفة ليست ، ولا ينبغي أن تكون - على أية صلة بما تمليه الحياة العملية من توصيات ، علينا أن ننصت لها في موقف معين . وبسكال لومير شخصية مأساوية أساسا . فإذا لم يدرك الكثيرون هذه الحقيقة فذلك لأنهم ينطلقون من هذه الفكرة الساذجة حقا ، وهى أن الناقد الأدبى الذى يكتب خمسمائة صفحة عن جوبير Joubert وتزوج وأنجب أطفالا . . الخ . . لا يمثل نوع الكرامة المطلوبة . وأنا أعتقد - بلا مغالاة - أنه ينبغي للشخصية المأساوية أن تمثل بالنسبة لهذه النفوس الساذجة - جهازا معينا ، لم يكن له وجود في هذه المسرحية . وأضيف أن الأمانة العميقة التى اتسمت بها تلك الشخصية لم تؤثر على هؤلاء السذج ، لأننا نعيش للأسف في

عصر لم يعد يقدر الأمانة أو حتى يعترف بها ، وأقول عن الشجاعة ما قلته عن الأمانة لأنها لا انفصال .

ولكى تُقدّر الشجاعة قدرها ، لا بد أن تكون بعيدة النظر . فلو كان بسكال من رجال المظلات مثلا ، ولكن ، كلا بسكال لا يمكن أن يكون من رجال المظلات ، لأن شجاعته من نوع آخر ، وكرامته المأساوية تتجلى في مجال آخر - وهذا نراه شخصا يمكن منه أعداءه ، ولا تحرص زوجته على مراعاة شعوره ، وأنا أتخيل أن كثيرا من المتفرجين أو بالأحرى كثيرا من المتفرجات سيعتقدن أن تهكماته وسخرياته المزرية موجهة إليهن . ولكن ينبغي على كل حال أن نتساءل : ألا يقوم أصل هذا الفهم على ضرب من الحقن الجنسى المنحط ؟ وبالإضافة إلى ذلك ، نحن نواجه هاهنا باعثا آخر دفع البعض إلى الحكم على هذه الشخصية في كثير من الأحيان بأنها خليقة بالازدراء . بسكال ليس عاشقا ، وليست له طبيعة العاشق . فهو لن يكون عاشقا لاستير ، وإذا كان يحبها حب المودة والصدقة ، فإنه ليس مغرما بها .

وقد أدهشني فيلسوف من أصدقائي حين أعرب عن أسفه لأن نجاة بسكال لم تكن على يدى الحب ، بيد أن ما أسمع به لنفسى بأن أدعوه بالرومانسية الرخيصة لا شأن له هنا ، فهذا الحل الذى يلجأ إلى الحب لن يكون سوى حيلة بشعة ، هذا إذا نظرنا إليه من مستوى منطق عميق معين هو المنطق الوحيد الذى يمكن أن يضعه الكاتب المسرحى في اعتباره . فالمناقشة هنا على صعيد آخر ، والإجابة الوحيدة تكمن في مجال آخر : وربما لم يفطن البعض بما فيه الكفاية إلى أن «استير» طبيعة أخلاقية بحتة ، وأنها تظل حبيسة بين المقولات الأخلاقية . وهذا هو السبب العميق الذى جعلها غير قادرة على نقل شيء إلى ابنها رغم تفانيها الذى لا يكل . بل - على العكس - لعل هذه الأخلاقية التى كانت أسيرة لها هى التى أسهمت في دفع «مارك - أندريه» إلى النزعة العدمية . وهذه العدمية تبدى - بالتأكيد - أقل عمقا وميتافيزيقية مما يمكن أن نعتقد في الفصل الثانى . أو بتعبير أدق ، هذا العمق - الذى يتكشف لبسكال - لا يمكن أن نقول إن كان في «مارك - أندريه» . «فمارك - أندريه» قابل للشفاء . ومن الممكن أن تشفيه البرازيل . لا لأن حواسه سوف تستيقظ ، كلا ، وإنما لهذا السبب الأعمق وهو أن كارلوس واينيس وكل من هم على شاكلتهما - مخلوقات بلا مشكلة ، مخلوقات ترفض المشكلات وعالم المشكلات والروابط المتناقضة ، وهو ما أراد «مارك - أندريه» أن يهرب منه . ولهذا فإنه يسقط دونه حين يرتفع بسكال إلى ماوراءه . وقد قلت يسقط : ولكن هل ثمة معنى في توجيه أى لوم إلى سلوك «مارك - أندريه» ؟ لا أظن ذلك ، بكل إخلاص . فهنا عملية استرداد حيوية أشبه بالنوم . فهل يعد من ينام مذنباً ؟ وأضيف بين قوسين أننى مقتنع بأن كثيرا من انحرافات الشباب التى نشهدتها اليوم يمكن تفسيرها بأنها حالة من حالات الإرهاق والتوتر العصبى المفرط ، وأقول عامدا : إنها ضرب من الأرق .

ولكن يبدو لي أن هذه الملاحظات تسمح بإدراك الأهمية القصوى لما سميت به بُعد «مارك - أندريه» في «روما لم تعد روما» . فبدون هذا البعد تفقد المسرحية ذلك الطابع البوليفوني الذي أحرص عليه قبل كل شيء . وهذا الطابع يُمكن منها حتما أولئك الذين يريدون - بأى ثمن - تفسير هذا على نحو دجماطيقى وأقولها مرة أخرى ، إن هذا الطابع القطعى هو ما أرفضه رفضا باتا . وبهذا أعود إلى الملاحظة العامة التى بدأت بها وهى : إن المرء يدخل فى هذا الفكر وفى هذا العمل بمقدار ما يعرف كيف ينفصل عن كل انشغال سياسى أو أخلاقى ، مثلما يفعل المستمع إلى رباعية أو إلى سمفونية . والمفارقة - وهذا ما أعلمه جيدا - هى أن المادة السمفونية هنا منسوجة من المشاعر ، بل من العواطف المتصلة بموقف تاريخى معين لا سابق له . بيد أن طموحي - ولعله طموح أخرق - كان يؤمن بأننا نستطيع مع كل هذا ورغم كل شيء - أن نؤلف عملا موسيقيا .

مسرحية المحراب المضى*

La chapelle Ardente

كتب «جبريل مارسل» هذه المسرحية مرتين ، مرة تحت عنوان «الأرض المحطمة» Le Sol Detruit ، ومرة أخرى تحت عنوانها الذى نشرها به «المحراب المضى» أو «مصباح النعش» . وكانت كتابتها فى صورتها الأولى قبل مسرحية «رجل الله» ، وذلك فى أواخر عام ١٩٢١ . بيد أن هذه الصورة الأولى كانت ناقصة ، وقد رأى «مارسل» أنه قد يكون من المفيد نشر هذه الصورة غير المكتملة فى مجلد واحد مع الصورة النهائية التى قمنا بترجمتها فى هذه المجموعة من الأعمال المختارة ، فقد تكون المقارنة بينهما كاشفة من وجهة النظر الدرامية لبعض الاهتمامات التى تتحكم فى تطور العمل المسرحى أيا كان . أما الصورة النهائية فقد اكتملت عام ١٩٢٥ ، وعرضت على المسرح فى ٢٥ سبتمبر ١٩٢٥ .

ويعتقد جبريل مارسل فى ملاحظة له أوردها فى المجلد الذى يضم المسرحيتين : الناقصة والمكتملة ، أن مسرحية «المحراب المضى» تحتل مكانة خاصة فى مؤلفاته المسرحية ، فهو يعدها أكثر مسرحياته دلالة ، لأن الإشارات الفلسفية «أقل» ظهورا فيها من مسرحياته الأخرى ، فهى تنتمى إلى «المسرح البحث» أو «المسرح الخالص» ، إن كان من الممكن أن يكون لهذا المصطلح أى معنى .

ولما كان من غير المعقول أن نترجم فى مجموعة الأعمال المختارة نصين لمسرحية واحدة ، وإلا افقت فكرة الاختيار - فسكتفى بالإشارة إلى بعض الفرق بين النسختين . ومن المستحسن طبعا قبل ذكر هذه الفروق أن نورد ملخصا سريعا للنص النهائى للمسرحية .

وكما يعالج مارسل فى مسرحية «رجل الله» رسالة رجل الدين حين تنحرف عن وضعها الصحيح ، يعالج فى مسرحية «المحراب المضى» حالة من حالات «الوفاء» المتطرفة التى

تضل عن مقصدها . وصاحبة هذا الوفاء المتطرف المسرف هي السيدة «آلين فورتية» التي فقدت ابنها «ريمون» Raymond في الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ - ١٩١٨) . فمنذ أن فقدت السيدة «آلين» هذا الابن اصطبغت حياتها نهائيا بهذا الفقدان ، فهي لا تعيش إلا على ذكرى هذا الابن ، وعلى الرغبة في أن يعيش كل من حولها لهذه الذكرى أيضا ، حتى ليخيل إلى المرء أنها تؤثر الموت على الحياة ، وأن الشيء الحقيقي الوحيد في الحياة هو الشقاء .

وكان لابنها قبل مصرعه خطيبة هي «ميرى برادول» Mireille Pradol فتاة نقية الفطرة ، مستقيمة الطبع ، معتدة بحريتها وكرامتها ، تعيش فترة بعد وفاة خطيبها تحت سيطرة الأم الثكلى ، وفاء لخطيبها بالطبع ، حتى إنها لتدعوها «ماما» .

بيد أن الحياة أقوى من الموت دائما ، إذ تلتقى «ميرى» بشاب قوى على كثير من الحيوية والتألق هو «روبير شانتاي» Robert Chantail فيظفر باعجابها ، ولكنها تكتم هذا الإعجاب عن أم خطيبها ، على حين تضع الأم في طريقها شابا عليلا من أقربائها يدعى «أندريه فرديه» André Verdet . وتبين بعد قليل أن هذا الشاب العليل يهيم غراما بميرى ، وحين تعلم هذه الأخيرة أن أقل صدمة يمكن أن تودي بحياته المعلقة بخيط واه ، حتى ترضخ لرغبة الأم في الزواج منه ، معتقدة أنها بهذا الزواج على تواصل وثيق مع أم خطيبها المقتول ، ومن ثم تظل وفية لذكرى «ريمون» .

وتتحقق رغبة الأم بهذا الزواج ، غير أن الحوادث تتخذ مجرى آخر يفسد تدبير الأم . ذلك أن «روبير شانتاي» يموت في حادث سيارة ، ويتناهى النبا إلى «ميرى» فيهبز أعماقها هذا عنيقا ، ويلحظ الزوج «أندريه فرديه» الواقع الأليم لهذا النبا على زوجته ، فيدرك بالطبع أن هذا الزواج قد تم على سبيل الشفقة ، بل يسأل «ميرى» إن كانت قد فعلت ذلك تحت الحاح «آلين فورتية» . وتناضل «ميرى» للاحتفاظ بحياتها ضد الآثار السيئة التي تركتها «آلين» على تلك الحياة . ويبدأ كل شيء من جديد ، وتستمر «الأم» الأخطبوطية في محاولة إضفاء الحداد على وجود الآخرين . «إنها إنسانة لا تنمحي أبدا . . إنسانة تحول بينك وبين الوجود» . (المنظر السابع من الفصل الثالث) وفي ختام المسرحية حين تحاول «آلين» أن تتدخل من جديد في حياة «ميرى» و «أندريه» ، تخرج «ميرى» عن تحفظها ، وتقذف في وجهها هذه الكلمات :

ميرى : (في حدة مباغته) ماما ، قولى لأنك تستطيعين من هنا إحداث أكبر قدر من التحطيم دخلت هذه الحجرة ؟ أتراك تحشين أن تبقى هنا إثارة من حياة ؟ كلا ، كلا ، لا تصطنعي عيني الضحية هاتين . . . آه ! أنت مخيفة ، بعد أن حطمت قلبينا ، ها أنت تأتين لإرغامنا على أن نطلب الصفح منك ! . (الفصل الثالث - المنظر الثامن) .

ومع كل هذا ، فإن «ميرى» تلتمس العذر لهذه «الأم» الضالة ، وترى أنها امرأة مسكينة ، أكثر من أن تكون مخلوقة شريرة . وتعتقد أنه إذا دفعها اليأس إلى الانتحار ، فإن حياتها الزوجية تصبح حينذاك مستحيلة . ولهذا فإنها تهتم في نهاية المسرحية بدعوتها إلى مشاركتها في تلك الحياة تحت سقف واحد ، وفي هذه اللحظة التي نمتلىء فيها إعجابا بميرى ، ويتضحيتها الكبرى ، ونبلها ومروءتها الشديدين ، نشعر في الوقت نفسه بكثير من القلق من عواقب هذا القرار الذي يمليه الكرم وسخاء النفس ، ونحس كأن المأساة لم تنته ، وإنما بدأت من جديد .

بقيت كلمة عن الفروق بين هذه الصورة النهائية التي عرضت بها مسرحية «المحارب المضيء» على المسرح ، وبين صورتها الأولى التي كتبها «مارسل» سنة ١٩٢١ ، ونشرها كما سبق أن ذكرنا - في مجلد واحد مع هذه الصورة النهائية .

في «الأرض المحطمة» - أى في النسخة الأولى من المسرحية - لم يكن والد الشاب الذي قتل في الحرب ضابطا ، بل هو من رجال الصناعة وشخصيته من الشخصيات المتحدقة ، وهو لا يهتم إلا بصحته ، ومن الواضح أن المؤلف يدفعنا إلى ألا نأخذ مأخذ الجد . وعلى حين تتضح العلاقة المأساوية بين الوالدين : آلين (الأم) وأوكتاف (الأب) في النسخة النهائية ، نرى أن النص الأول يخلو تماما من ذلك الطابع المأساوى لتلك العلاقة . كما أن ما يتضمنه الموضوع من منطق عميق لم يهتد إليه المؤلف تمام الاهتداء في «الأرض المحطمة» ، ولهذا السبب يتضح التركيز على العنصر التهكمى الساخر الذي يمكن أن يكون مشحونا جدا نظرا لغياب ذلك المنطق العميق المشار إليه . أما في الصورة النهائية فإن شخصية «إيفون» شقيقة «ريمون» - هى وحدها التى تحمل آثارا من ذلك العنصر التهكمى ، ولا يظهر زوجها في النص النهائى ، وإنما يشار إليه فحسب ، على حين أنه ظاهر بشخصه في «الأرض المحطمة» .

ولا ينص المؤلف في النسخة الأولى على أن خطيبة الجندى المقتول يتيمة الأبوين ، وهو يأسف لأنه حذف شخصية أم «ميرى» - وكان اسمها مدام «تورنير» Tourneur من النسخة النهائية ، على الرغم من أنها كانت تنطوى على صدق عظيم ، ومع أن العلاقة بينها وبين ابنتها كانت ذات أهمية كبيرة . وقد اضطر «مارسل» إلى حذف هذه الشخصية وما يترتب عليها من علاقات لأنه رأى أن بقاءها يضيف تعقيدا لا غناء فيه إلى الخطة الرئيسية للمسرحية ، ووجد من الأفضل ألا تملك الفتاة أى ملاذ عائلى ، وأن تكون تحت رحمة أم خطيبها تماما . وبالطبع كان المؤلف خاضعا في ذلك لضرب من الاقتصاد الدرامى ، كان مسيطرا بلا شك دون قصد منه - على تطوير المسرحية بحيث أدى بها إلى الصورة النهائية .

ويعترف مارسل بأن الخط الدرامى كان مهزوزا بوجه عام في النص الأول ، وكان هو نفسه مترددا إلى حد ما . وهذا التردد يظهر بوجه خاص في شخصية «أوكتاف» وكذلك

في شخصية «لوى» التي احتل «شانتاي» مكانها في النسخة النهائية .

لكن ربما كان الأجدر بالملاحظة ذلك الانقلاب غير المتوقع في الفصل الثان من «الأرض المحطمة» ، إذ يعتقد مارسيل أن القيمة الدرامية الباطنة في هذا الانقلاب شيء لا سبيل إلى إنكاره ، ولكنه يقضى قضاء مبرما على المسرحية نتيجة للطريقة التي يعمل بها على تغيير العلاقة بين «آلين» و «ميرى» ، وذلك بإيقاظه لشعور ميرى بالغيرة في نفس الفتاة نحو أم خطيبها . والواقع أن هذا التغيير يؤدي بالمسرحية إلى طريق مسدود ، لم يكن «مارسل» يجيد منفذا يستطيع معه الاستمرار في كتابه المسرحية .

ومن هذه النقطة كان عليه أن يعود على أعقابها ، وأن يفكر من جديد في كل معطيات المسرحية ، وأن يتدبر إمكانية قيام حركة درامية متسقة فيها ، وكان عليه أن يعمق الصلات الجوهرية بين الشخصيات ، وأن يجعلها أكثر حدة وشدة ، وهكذا استهدفت كل التغيرات والتحويلات التي أدخلها على النسخة الأولى هذا الإبراز وهذا التوكيد للعلاقات بكل ما ينطوي عليه من تبسيط وتدعيم في آن واحد .

ويرى «مارسل» أننا لو تأملنا طويلا في هذه التغيرات لوجدناها تطورا مفيدا لنمط خاص من المنطق (لا من «الديالكتيك» وهي كلمة لا يراها مناسبة في هذا المكان) يتدخل عند المؤلف الدرامي ، وذلك حين لا يضع هذا المؤلف في حسابه أية اعتبارات أخرى غريبة على رسالته الحقيقية ، وهي أن ينفخ الحياة في أشخاص عليه تصوير طبيعتها الخاصة وإلقاء الضوء عليها ، وتوضيح العلاقات الظاهرة أو الخفية التي يمكن أن تقوم بينها - في آن واحد .

ومن هذا المنظور ينبغي النظر إلى أعمال جبريل مارسيل المسرحية ، تلك الأعمال التي لم ينظر إليها حتى الآن إلا في علاقتها بفكره الفلسفي ، على حين أن هذه الأعمال المسرحية هي التي حركت ذلك الفكر الفلسفي ، وكانت تجسيدا له في وقت معا .

لمسرحية طريق القمة*

Le Chemin de Crête

تقول الأسطورة اليونانية القديمة إن «آريان» (أو أريادنا) ابنة الملك «مينوس» ملك كريت وقعت في غرام الأمير «ثيسوس» ابن ملك أثينا ، وذلك حين وصل إلى جزيرة كريت في محاولة لتخليص مواطنيه الأثينيين من الجزية التي أرغموا على دفعها لمينوس . وكانت هذه الجزية تتألف من إرسال سبعة من الشبان ، وسبع من الفتيات كل عام ليلتهمهم «المينوتور» ، وهو منسوخ له جسد عجل ورأس إنسان ، مفرط في القوة والشراسة ، ومقيم في متاهة أنشأها دايدالوس بطريقة خفية ماهرة ، حتى إنه لم يكن في استطاعة من يدخلها أن يجد طريقة إلى الخارج دون أن يعاونه أحد .

وأمدت «آريون» ثيسوس بسيف يقاتل به المينوتور ، ويخطط يستدل به على طريق الخروج من المتاهة ، فحالقه التوفيق ، إذ قتل المينوتور ، وفر من المتاهة ، وأخذ آريان رفيقة لطريقه ، وأبحر ميمماً شطر أثينا ، ولكنه توقف عند جزيرة «نكسوس» ، وترك آريان نائمة ، وواصل رحلته إلى أثينا بدونها ، وحين وجدت آريان نفسها مهجورة استسلمت للأحزان ، غير أن الآلهة رثت لحالتها وواستها ، ووعدتها بحبيب خالد بشرى بدلا من الحبيب الفاني الذي فقدته .

وكانت الجزيرة التي تركت فيها آريان هي جزيرة باخوس - إله الخمر والنشوة الصوفية - الذي اتخذ آريان زوجة له . وكهدية للزفاف ، خلع عليها تاجاً ذهبياً مرصعاً بالجواهر ، وعندما ماتت أخذ تاجها وألقى به في الجو ، وحين صعد في الجوتلألآت جواهره وتحولت إلى نجوم ، مع احتفاظه بشكله ، واستقر تاج آريان ثابتاً في السماء كمجموعة من النجوم بين هرقل الجاثي والرجل المسك بالشعبان^(١) .

* (من المسرح العالمى - عدد ٤٨ - سبتمبر ١٩٧٣)

(١) راجع كتاب «عصر الأساطير» تأليف توماس بلفنش وترجمة رشدى السيسى - مكتبة النهضة العربية - القاهرة ١٩٦٦ م (٢٢٢ - ٢٤٠) .

وإلى هذه الأسطورة يشير جبريل مارسل حين أطلق على الشخصية الرئيسية في مسرحيته «طريق القمة» اسم «آريان» . وربما كانت هذه الشخصية من أشد الشخصيات تعقيداً وغرابة وجاذبية في مسرح «مارسل» على الإطلاق .

ارتبطت «آريان» منذ طفولتها «بجيروم ليبرير» نتيجة لصداقة متينة توثقت عراها بين العائلتين . وحين أنهى «جيروم» تعليمه في أكسفورد - حيث عانى تجارب عاطفية أليمة كان لها أثرها على حياته المقبلة - تزوج آريان . بيد أن حياتهما الزوجية لم تلبث أن منيت بالإخفاق بسبب تلك التجارب التي لا نعلم من أمرها شيئاً بالتحصيل . وأصبحت آريان على أثر هذه الصدمة بمرض عضال كان يرغمها على البقاء معظم العام في مصحة على الجبل . ويفضل هذا المرض - الذي لا نعرف من أمره شيئاً - اكتشفت نفسها ، وتسامت إلى آفاق غير عادية ، وأصبحت وكأنها تعيش في عالم آخر غير عالم البشر ، ولم يكن من اليسير عليها أن تتخلى عن ذلك المرض الذي فتح لها أبواب هذا العالم العجيب ، أو بالأحرى عن المناخ الذي أحاطها به ذلك المرض ، كما لم يكن من اليسير على كل من يقترب منها أن يقلت من نطاق جاذبيتها وفتنتها الروحية الطاغية .

وتعلق زوجها بسبب غيابها الطويل في الجبل - بعازفة كمان موهوبة هي «فيوليت مازارج» . . بيد أن هذا التعلق لم يكن في قوة الرباط الذي يربطه بآريان ، فهو في أزمة ضمير دائمة ، تلح عليه للاعتراف إلى زوجته بتلك العلاقة .

وتعلم «آريان» بما بين زوجها وفيوليت من صلة ، ويتأكد هذا العلم بخطاب غفل من التوقيع تظن كل من فيوليت وآريان أن «فرناند» شقيقة فيوليت هي مرسلته ، ولكن يتضح لنا فيما بعد أن كاتبه هو «سرج فرنشار» عشيق فيوليت السابق الذي أنجبت منه ابنتها «مونيك» .

وحين تلتقى آريان بفيوليت تفاجئها بأنها تعلم كل شئ ، ويدلها من أن تطلب إليها الانفصال عن زوجها ، تبارك هذه العلاقة على أساس أن «جيروم» يجد فيها سعادته التي لم تستطع هي أن تمنحها إياه على الرغم من كل حبها له ، بل تستخلص من فيوليت وعداً بالألا تكشف لجيروم عن معرفتها بهذه العلاقة . وتعطى «فيوليت» هذا الوعد وهي في أشد حالات الذهول من موقف «آريان» العجيب ، غير أن هذه الأخيرة تفتح قلبها تماماً لفيوليت التي تميل إليها ميلاً شديداً يكاد يكون حباً جارفاً .

ونمضى المسرحية من اعتراف إلى اعتراف : اعتراف آريان بالرابطة الغريبة التي تربطها بجيروم ، واعتراف «سرج فرنشار» بأنه هو الذي أرسل ذلك الخطاب الغفل من التوقيع واعترافه بأنه مازال على حبه لفيوليت .

وحين يقرر جيروم - في مشهد عميق من مشاهد الرواية - أن يعترف لزوجته بكل شيء ، وأن يطلب منها الطلاق ليتزوج من قيوليت ، ترفض فيوليت هذا العرض بسبب تلك العلاقة الجديدة التي نشأت بينها وبين آريان . وبهذا الرفض يتصالح جيروم مع ضميره ، ويعود إلى الحياة مع زوجته مرة واحدة وإلى الأبد ، على حين تستسلم «فيوليت» لإغراء أحد الأثرياء هو «باسيني» الذي يعدها بالمجد والشهرة ، وتطلب من آريان أن تصل من أجلها ، وبالأخص من أجل الصغيرة مونيكا ابتها ، وذلك كله بعد مواجهة تعد ذروة المسرحية بين الشخصيات الثلاث : قيوليت وجيروم وآريان .

وتنتهى المسرحية ونحن نتساءل : هل «آريان» هي «ملاك الخير» أو «روح الشر» ؟ وهذا التساؤل نفسه هو ما تعبر عنه «فيوليت» حين تقول لآريان :

« . . . أنتنمين فعلاً إلى عالم غريب عنا ؟ أملك تبصرين بنور يتألق لا نستطيع تمييزه بعد ؟ قولى : ألك علينا نحن الآخرين ذلك الامتياز غير المفهوم الذى لم أصل إلى أن أحسده ؟ أنا لا أعتقد ذلك ، ولا أستطيع الاعتقاد فيه ، ألا يوجد فى هذا التسليم ، فى هذا الجلال الزائف ، وهذه الرزاة الزائفة خليط لا أجده اسماً ، خداع من نوع ما ، دجل لا إرادى ؟ أتعرفينه فحسب ؟ حتى لو استطعنا إرغامك على البوح بأشد أفكارك استساراً ، أكون ذلك هو الحقيقة ؟ أم الممكن أن أعرف الحقيقة أخيراً ؟ » .

وهذه الحقيقة لن تعرفها قيوليت ، ولن نعرفها نحن أبداً . وإذا كان من الممكن أن توصف هذه المسرحية بشيء فهو أنها خير شاهد على ما يكتنف العلاقات الإنسانية من لبس عميق ، وغموض شديد .

«المسرحية العالم المكسور»

Le Monde Casse

كتب «جبريل مارسل» هذه المسرحية بقلب عامر بالإيمان ، إذ كتبها عام ١٩٣٢ ، أي بعد اعتناقه للكاثوليكية بثلاثة أعوام . وقد أراد أن يصور بها الأزمة الروحية التي سيطرت على الإنسان الغربي في الثلاثينات ، والتي تعاني منها الآن الإنسانية جمعاء . فحالة الضياع وفقدان الهدف ، واختلال التوازن ، وعدم وضوح الرؤية ، هي ماعبر عنه «العالم المكسور» ، وهو - في الواقع - العالم الذي نعيش فيه في الوقت الحاضر .

وكما كانت «آريان» هي الشخصية الرئيسية في طريق القمة ، فكذلك نرى أن «كريستيان» هي الشخصية المحورية في مسرحية العالم المكسور . ولا أظن أن «مارسل» قد اختار هذا الاسم اعتباطاً ، فانتسابه إلى «المسيح» و«المسيحية» لا يحتاج إلى فضل بيان .

نشعر منذ بداية المسرحية أن «كريستيان» تحيا حياة محرومة ، حياة ملثية بالاهتمامات والنشاط ، ولكنها لا تؤدي في النهاية إلى شيء . وهي محوطة بالمعجبين من الرجال ، ولكنها لا تتخذ منهم صديقاً حقيقياً ، فهي لطيفة مع الجميع ، ولكنها ليست لطيفة جداً مع أحد . حتى زوجها «لوران شسنيه» لا يستطيع أن يملأ هذا الفراغ ، فقد تزوجت به في لحظة ضعف زواجاً ينقصه الحب . وفي مشهد من مشاهد المسرحية الأخيرة تعترف بأنها تزوجته لما به من ضعف شديد . والحق أنه شخصية مغلقة ، وعاجزة عن التواصل مع الآخرين ، وسلبية تماماً ، بل إنه ليتعمد هذه السلبية تعمداً ، لأنه لا يريد أن يتحمل مسئولية توجيه حياتها ، ليست حرة في اختيار هذه الحياة ؟ فلماذا الشكوى إذن ؟ مادامت تستطيع أن تصنع حياتها ، فلتغير من الحياة التي تشكو منها إلى حياة أخرى أنسب لها وأكثر ملاءمة . المهم هو أنه لا يريد أن يزودها بموضوع للشكوى منه ، وإن يكن هذا الموقف بالذات هو «مأساة حياتها» ، كما تقول في أحد المشاهد .

وتشعر منذ بداية المسرحية أن هناك «سرا» يكتنف حياة «كريستيان شسنيه» ، فما الدافع لها أى الزواج بشخص لا تضر له أى حب ؟ وما الدافع لها إلى ذلك النشاط المحموم من تأليف سيناريو لباليه ، والاشتراك مع أحد المعجبين بها وهو «هنرى برونفل» فى تأليف رواية على هيئة رسائل تكتب هى رسائل الرجل ، ويكتب هو رسائل المرأة ؟ وهذا الاهتمام بالأعمال الخيرية والتوسط لأصدقائها عند المخرجين ومديرى المسارح ؟ وراء هذا كله سر لا يتكشف لنا إلا فى ختام المسرحية .

وتشعر «كريستيان» شعورا قويا بأنها تحيا فى «عالم مكسور» عالم مصنوع نسى الناس فيه أثمن جزء من نفوسهم ، وهو الروح ، وأخذوا يهيمنون على وجوههم بحثا عن متعة الحياة ، فى الرحلات السياحية ، وفى الأجواء المثيرة صناعياً ، وبين موسيقى الجاز ذات الإيقاعات المحمومة التى بعدت كل البعد عن بساطتها الأولى ونضارتها البدائية ، لتصبح موسيقى تجارية رابحة . . وخلاصة القول أن الناس يعيشون رغم كل هذه الحركة الهوجاء فى فراغ رهيب ، ويحاصروهم العدم من كل جانب .

تقول «كريستيان» لصديقتها «دينيز فورستلان» التى انتحرت بسبب هذه الحياة المضئعة التى تلهث وراء المتعة الزائفة :

«ألا تشعرين أحيانا بأننا نحيا . - أن كان من الجائز أن يسمى هذا حياة - فى عالم مكسور ؟ أجل ، مكسور كالساعة المكسورة . الزنبرك لا يعمل . وفى الظاهر ، يبدو كأن شيئاً لم يتغير . كل شيء فى مكانه ، ولكن إذا رفع المرء الساعة لصق أذنه . . لا يسمع لها ركزاً . أتفهمين ، العالم ، ما نسميه العالم ، عالم البشر . . كان لابد له فى الماضى قلب . بيد أن هذا القلب قد كف عن الخفقان . . لكل ركنه ، ولكل مسألته الصغيرة ، ومصالحة الصغيرة . ويلتقى الناس ، ويتصادمون ، ويحدثون قعقة تصم الأذان . . ولكن لا وجود لمركز ، لا وجود لحياة ، فى أى مكان» . (الفصل الأول ، المشهد الرابع)

وتتعدد المسرحية عندما يحاول «لوران» أن يكتشف سر زوجته ، فيذهب به الظن إلى أنها تحب موسيقياً من أصل روسى هو «أنطونوف» لأنها استأذنته فى أن يستأجر هذا الموسيقى شقة فى منزلها . وتؤكد «كريستيان» لزوجها أنه قد أصاب فى تخمينه بل تذهب إلى حد القول بأنها مهانة فى حبها لأن هذا الموسيقى لا يشعر . به والواقع هو أنها تمقت هذا «الأنطونوف» ، كل ما فى الأمر أنها تتعاطف تعاطفاً طفيفاً مع موسيقاه . . وسيتهى بها الأمر حين يتجراً أنطونوف - وتبين من المسرحية أنه انتهزى بكل ما فى الكلمة من معنى - فيحاول أن يلمح إلى انشغاله بها - ينتهى الأمر إلى طرده .

وفى هذه اللحظة التى تترك فيها زوجها ينساق إلى ذلك الوهم إرضاء لغروره ، تترك أحد المعجبين بها وهو «فيليب ديكلو» ينساق إلى الاعتقاد بأنها تحبه بعد اعترافه بحبه لها :

« . . . ثم حدث حينئذ ذلك الشيء الغامض : في تلك اللحظة بالضبط من حياتي ، كان التنوير الذي سببه له هذا الاعتراف أقوى من اللازم بالنسبة لي ، بل يمكن أن يقال إنه أمسك بي كالنار . . . كنت مستولى على ، مغزوة . . . مشتعلة » (المنظر الثاني - الفصل الرابع)

وفي المشهد قبل الأخير من الرواية يتكشف لنا «السِر» وراء الحياة التي تحياها «كريستيان» . فقد أحببت قبل زوجها من «لوران» شابا اعتزل الحياة ودخل في سلك الرهبان في اللحظة التي أوشكت أن تبوح له بحبها . وعرف الراهب بحب كريستيان له عن طريق أخته ، ولكنه لم يلبث أن قضى نحبه . وفي هذا المشهد تقول جنيفيف - شقيقة الراهب - لكريستيان :

« حمل أخى حبك كما يحمل صليبه في الشهور الأخيرة من حياته . . . » وتقول أيضا «إن أخاها رأى حلما أيقظ فيه من ناحية كريستيان . . . الشعور بمسئولية غامضة . . . أشبه بالابوة الروحية . ففي لحظة معينة من حياته ، رأى أن الفعل الذي وهب به نفسه لله ، ربما كان يعنى اليأس بالنسبة إليك . . . من يدري ، بل الضياع ؟ ولم يكن يستطيع أن يكون على هذا النحو . ومنذ تلك اللحظة تضرع بحرارة إلى الله أن يكشف الغطاء عن بصيرتك ، لكي يسمح له بأن . . . » الفصل الرابع - المشهد السادس

وتتأثر «كريستيان» تأثرا شديدا بهذا اللقاء مع أخت الشخص الوحيد الذي أحبته حبا حقيقيا ، فتصيح في وجهها :

«من الذي أرسلك يا جنيفيف ؟ مَنْ ؟ أخبريني باسمه» .

ويأتى زوجها بعد خروج «جنيفيف» فيراها على هذه الحالة غير العادية ، وحين يسألها عن ذلك تخبره بأن «شيئا خارقا للعادة حدث هنا في هذه اللحظة . . . نوعا من المعجزة» وتقول :

«مادخل إلى هنا منذ لحظة مع تلك المرأة المسكينة هوروج الحقيقة» .

وتعترف كريستيان لزوجها في هذا المشهد الأخير بأنها لم تكن مغرمة بأنطونوف لحظة واحدة . وتواجهه مواجهة صريحة بضعفه وسلبيته ، وأن سلوكه هذا هو الذي دفع بها إلى تلك الحياة الخائبة :

« . . . إن ما تدعوه شفقتك لم يكن إلا حبك لذاتك مقلوبا . وضيعا . . . لا سبيل إلى الاعتراف به . ولكن في نفس اللحظة ، أجل ، ينبغي أن أعترف لك . . . لقد أصبحت في نظري بغيضا . ذلك النوع من الحنان العطوف الذي أظهرته لي كان أشبه بصورة هزلية بشعة لما تمنيت أشد التمني ، وابتداء من ذلك اليوم أحسست لأول مرة بأنني وحيدة تماما ، بلا سند . حتى في أعماق نفسي . وحين احتقرتك - أتفهمني - احتقرت نفسي في اللحظة

عينها . (الفصل الرابع - المشهد السابع)

وفي لحظة التنوير هذه تشعر «كريستيان» : «... كأن هناك ضوءا مباحثا لا تستطيع النظر فيه» . وتحس بأنها لم تعد وحيدة . فتقول لزوجها :

«لسنا وحدنا ، مامن أحد وحيد ... ثمة مشاركة بين الخطاة ... وثمة مشاركة بين القديسين» . (الفصل الرابع - المشهد السابع)

وتنتهى المسرحية - كما تنتهى معظم مسرحيات «مارسل» - بعهدين تقطعهما كريستيان على نفسها أولا : بالصلاة . وثانيا بالوفاء . أما العهد الأول فيكون أمام جنيفيف قبل انصرافها ، وأما العهد الثانى فأمام زوجها إذ تقول له فى السطور الأخيرة من المسرحية :

«أقسم لك بأننى لن أكون إلا ملكك ... لقد تحررت ... كأن حلما لا سبيل إلى احتماله ينمحي . ولا يتوقف الأمر الآن إلا عليك ...» .

وهكذا تحملنا مسرحية «العالم المكسور» بعيدا عن العزلة الإنسانية ، وتجعلنا نشعر شعورا قويا بالتواصل بين البشر ، فنحن لسنا وحدنا ... وما من أحد وحيد ... كما تجعلنا نشعر شعورا لا يقل عن ذلك قوة بالانتماء إلى عالم ما ... وهذا هو نفسه الشعور الذى ألح عليه الوجوديون كافة ، وبخاصة «مارتن هيدجر» ، وأعنى به الشعور «بالوجود - فى - العالم» ، وفى الوقت نفسه تعمل المسرحية على تعميق إحساسنا بوجودنا الباطنى الحميم .

وليس معنى هذا أن كل مشكلات المسرحية قد حلت بالتحول الذى طرأ على نفسية «كريستيان» بعد شعورها بذلك التواصل الحميم مع زوجها نتيجة لاشتراكهما فى خطأ واحد ، واعترافهما بهذا الخطأ ، بل الأحرى أن نقول إن تلك المشكلات قد تلقت ضوءا جديدا باهرا ، وأن ثمة آفاقا وسبلا جديدة قد تفتحت لحلها ، فى نفس الوقت الذى ربما ظهرت فيه أسباب غير متوقعة لصراعات جديدة . ذلك أن الحياة التى يدور محورها على إيمان معين لا تخلو من صراعات ، بيد أن الشئ المهم فى مثل هذه الحياة المؤمنة هو قضاؤها المبرم على الفراغ الرهيب الذى يشعر به الإنسان فى «عالم مكسور» ، يفتقر إلى الإيمان .

ولعل الميزة التى يمتاز بها «جبريل مارسل» فى إقناعنا بهذه افكاره عدم لجوئه إلى المباشرة ، بل يتركنا نشعر شعورا غامضا - وإن يكن قويا - بذلك الوجود المتعالى على الطبيعة ، والذى يشيع فى المسرحية كلها . فهو يختلف مثلا عن «بول كلوديل» الذى يلجأ إلى «العصر الوسيط» لما عرف عن ذلك العصر من تمسك بالعقيدة الدينية - بحثا عن الموضوعات مسرحياته ، وتوكيدا لدعاواه . ولهذا يمكن أن نقول إن مسرحية «العالم مكسور» لم تكتب للثلاثينات من هذا القرن فحسب ، بل كتبت للأيام التى نعيشها فى الوقت الحاضر أيضا .

٩ - مسرح جان كوكتو *

أولا : حياته وأعماله

يقول جان كوكتو في كتابه أفيون ^(١) : «إنى لأتساءل كيف يستطيع الناس ترجمة حياة الشعراء ، إذا كان الشعراء أنفسهم لا يستطيعون كتابة حياتهم الخاصة . ففيها كثير من الأسرار وكثير من الأكاذيب الحقيقية ، وكثير من تشابك الخيوط .»

ويقول في موضع آخر ^(٢) حين حاول أن يتذكر شبابه «خلطت أولا بين المراحل . . فقد يحدث لي أن أففز عشر سنوات ، وأن أضع شخصيات في ديكورات تنتمي إلى شخصيات أخرى . الذاكرة ليل رهيب مضطرب .»

وحين وقف أمام طلبة جامعة أكسفورد سنة ١٩٥٦ وحاول أن يعرض عليهم ترجمة ذاتية موجزة توقف فجأة وقال : «في اللحظة التي قررت أن أقطع صلتى بأخطائي ، حين كتبت كتابي بوتوماك ، ألقىت نفسي في دوامة من الأماكن ، والأسماء ، والتواريخ ، والفنادق التي رابطت فيها ، ولم أستطع أن أدفع لها حساباتي قط - دوامة من الصداقات ، ومن الخلافات ، ومن ضروب الحماس ، والأشجان ، والأخطار ، والأمراض ، والأحزان ، ووجدت نفسي في عذاب درامي ، وفي زوينة من الرياح المتضاربة ، ومن العواصف ، ومن الجزر السعيدة ، والجزر المهجورة - ويقدر ما كانت حكاية هذا كله شيئا مستحيلا ، فإنها تبدو أيضا غير معقولة كما بدت قصه اينيه Eneé لديدون Didon في الإنياذة . . قصة لا تشجع مترجم الحياة .»

إذا كان هذا هو رأي كوكتو عن حياته ، فكيف يكون رأي الغريب عن هذه الحياة ؟ من المستحسن إذن ألا نقدم للقارئ سوى الوقائع الثابتة في حياة كوكتو حتى لا نضيع في

* (من المسرح العالمي - عدد ٨٤ - سبتمبر ١٩٧٦) .

(١) Opium, 1430

(٢) صور - ذكريات Ponraits — Sourenins (١٩٣٥)

متاهات لا أول لها ولا آخر ، وأن نكتفى منها بما يلقي الضوء على المسرحيتين اللتين يضمهما هذا المجلد .

اسمه بالكامل «كليمان يوجين جان موريس كوكتو» ، ولد في ٥ يوليو سنة ١٨٨٩ في ميزون - لافيت Maisons - Laffitte بباريس ، آخر العنقود في أسرة تتألف من الأب : جورج كوكتو ، وكان في السابعة والأربعين حين ولد جان ، وينحدر من أسرة بورجوازية أقامت في الهافر ، وزاول المحاماة قتر من الزمن ، ثم عاش بعد ذلك على دخله الخاص دون أن يمارس عملاً معيناً ، ومن الأم أوجيني ليكونت Eugenie Lecomte وكانت في الثالثة والثلاثين عندما ولدت جان ، وهي سليلة أسرة باريسية يعمل أفرادها سماسرة في بورصة الأوراق المالية . ومن أخت هي «مارت» ، تكبر جان باثني عشر عاماً ، ومن شقيق هو بول ، يكبره بثمانية أعوام . وكان جده لأمه يهوى الفنون ، فهو يجمع التحف واللوحات ، ويعزف على الكمان ، ويجمع حوله الموسيقيين في سهراته المختلفة . وقامت على تربية جان مربية ألمانية تدعى حيفين Jephine ، بيد أنه كان طفلاً مدللاً ، مفرط الحساسية ، سريع التهيج والإثارة ، صعب الإرضاء . وفي سن السادسة اكتشف عالم السيرك ، ثم عالم المسرح .

وعندما بلغ «جان» التاسعة من عمره ، انتحر أبوه لأسباب مازالت غامضة ، وتوفيت جدته لأمه في العام التالي ، وكان جده لأمه معنياً بتربية حفيده تربية فنية ، فكان يصحبه إلى الحفلات الموسيقية وإلى متاحف الفن ، ويحرص على وجوده في السهرات الفنية التي يقيمها في صالون منزله .

والتحق «جان» بمدرسة «كوندورسيه» وهو في سن الحادية عشرة ، فكان تلميذاً مشتهراً بالذهن ذاهلاً خاملاً . ولم يلبث ناظر المدرسة أن نصح ذويه بإخراجه من المدرسة ، وكان ذلك في سنة ١٩٠٤ . وفي العام التالي ، واصل «جان» دراسته في المنزل على أيدي أساتذة خصوصيين ، وتابع محاضرات مدرسة «فينيلون» ؛ وفي أبريل ١٩٠٦ توفي جده ليكونت ، وكان جان في السابعة عشرة من عمره ، وفي هذه السن كان يستأجر مع زملائه لوجاً في مسرح «الألدورادو» ، لمشاهدة الراقصة والممثلة الشهيرة مستنجيت . وفي هذا المسرح التقى بممثلة شابة ، شغف بها حباً : هي جان رينيت Jeanne Reynette . ورسب «جان» في البكالوريا ، فعهدت به أمه إلى أحد أساتذة ليسية بوفون هو «هرمان ديتس» الذي كان يأوى في منزله بمقاطعة «بريتاني» عدداً من الطلبة أثناء الصيف . وظل «جان» ملتحقاً ببنسيون مسيو ديتس هذا أثناء مقامة في باريس في فصل الشتاء . وقد روى جان كوكتو هذه المرحلة من عمره بأسلوب شاعري في روايته الاعتزال العظيم .

وفي عام ١٩٠٧ تزوجت أخته «مارت» ، واشتغل أخوه بول سمساراً في بورصة الأوراق المالية مثلما كان أخواله . وعندما خرج «جان» من بنسيون مسيو «ديتس» وجد نفسه وحيداً مع أمه ، وفي صيف هذا العام رسب مرة أخرى في شهادة البكالوريا ، فأمضى

الصيف في «بريتاني» مع أستاذه «ديتس» ، ولكنه رسب أيضا في الدور الثاني الذي عقد في أكتوبر ، وفي هذه المرة قرر العدول نهائياً عن التقدم لنيل هذه الشهادة .

وبدا «جان» يغمس في المجتمعات الباريسية مستعيناً بأناقته وينفذ أمه ، وتعرف في عام ١٩٠٨ بلوسيان دوديه Lucien Daudet وريينالدو هان Reynaldo Hahn . وفي شهر أبريل من هذا العام قدمه لوران تيلهاد Laurent Tailhaide في إحدى الحفلات التي يجيئها الممثل الهزلي إدوار دي ماكس Edouard de Max ليقرأ قصائد من نظمه ، وكان حينذاك في الثامنة عشرة . وكان نجاحه عظيماً ، فالتفت حوله النساء والشعراء والممثلون ، مما بعث في نفسه الغرور ، وجعله يزدهر بانتصاراته . وفتحت له في هذه السن المبكرة أبواب الصالونات الأدبية الكبيرة ، فكان يتردد على كاتول منديس Catulle Mendes وآل دوديه ، وآل رويستان Rostand والكونتيسة دي نواي La Comtesse de Nouilles وبروست . وكتب جان ذكرياته عن هذه الفترة في كتابه : صور - ذكريات - Portraits Souvenirs.

ونشر «جان كوكتو» ديوانه الأول تحت عنوان مصباح علاء الدين Le Lampe d'Aladin عام ١٩٠٩ ، وفي هذا العام نفسه تعلق بممثلة ناشئة هي «مادلين كارلييه» روى قصته الغرامية معها في روايته التي أشرنا إليها آنفاً : الاعتزال العظيم . وانتهت هذه العلاقة بتدخل والدته التي استردت ابنها ، بعد أن فسخ خطبته بتلك الممثلة .

وفي هذه الأثناء كانت فرقة الباليه الروسية تحت إشراف «سرج دياجيليف» Serge Diaghilev تلقى نجاحاً هائلاً في باريس ، فتعرف «جان كوكتو» على دياجيليف في شهر مايو من ذلك العام (١٩٠٩) . وفي نوفمبر صدر العدد الأول من المجلة الفاخرة شهرذاد التي يديرها جان كوكتو بالاشتراك مع موريس رويستان ، وكانت علاقته قد توطدت بمجموعة من الأسماء اللامعة في عصره نذكر منها آنا دي نواي Anna de Nouilles وساشا جيتري Sacha Guitry وفرانسوا موريياك François Mauriac .

وفي سنة ١٩٢٠ نشر ديوانه الثاني الأمير العايب Le Prince Frivole . وعهد إليه دياجيليف عام ١٩١١ بكتابة سيناريو لباليه الإله الأزرق Le Dieu bleu الذي وضع الحان «روينالدو هان» . وفي أثناء تربيده على فرقة الباليه الروسية تعرف «جان كوكتو» بالموسيقى الروسية ايجور سترافنسكي Igor Stravinsky الذي يكبر «جان» بسبعة أعوام فحسب ، وكانت مقطوعته «عصفور النار» و «بتروشكا» قد جعلته من مشاهير باريس . ولم يعرض بالباليه الإله الأزرق إلا في ٣ مايو ١٩١٢ بعد عودة «جان كوكتو» من رحلة قام بها إلى الجزائر مع صديقه «لوسيان دوديه» . وكان الراقص الأول في هذا الباليه هو نيجينسكي Nijinsky الفنان الروسي العظيم ، بيد أن الفشل الذريع كان من نصيب بالباليه الإله الأزرق . ونشر «كوكتو» ديواناً جديداً هو «رقصة سوفوكليس» La Danse de Sophocle

هاجبه الناقد هنرى جيون Henri Jheon فى «المجلة الفرنسية الجديدة» ، وعاب على الشاعر إسرافه فى التأنق والعبث .

وفى ربيع عام ١٩١٣ عرضت فرقة الباليه الروسية طقوس الربيع لسترافنسكى ، التى أثارت فضيحة كبرى بين الجمهور ، ومن هذه الفضيحة تلقى كوكتو درسا فى الفن صاغه فى هذا الشعار : «ما يلومك عليه الجمهور اعمل على تنميته ، لأن هذا هو أنت» . وشرع بالتعاون مع سترافنسكى - فى كتابة عمل جديد لا علاقة له بأعمال السابقة هو بوتوماك Potomak انتهى منه فى خريف هذا العام نفسه ، بصحبة سترافنسكى .

وعندما أعلنت الحرب العالمية الأولى سنة ١٩١٤ أعفى من التجنيد ، ولكنه اشترك مع مديقة له هى ميسيا ادواردز Misia Edwards فى تنظيم مجموعة من سيارات الإسعاف وقد وصف هذه الفترة فى روايته «توما الدجال» . Thomas L' imposteur.

وفى ٢٨ نوفمبر من ذلك العام ظهر العدد الأول من صحيفة الكلمة Le Mot التى أسسها جان كوكتو وبول إريب Paul Iribé .

وفى العام التالى التقى «جان كوكتو» براءول دى كاستلنو Raoul de Castelnau الذى جعل منه بطل روايته توما الدجال . وعند عودته إلى باريس ، جدد علاقاته بالرسمين والكتاب والموسيقين فى المونبارناس ، وخاصة بماكس يعقوب Max Jacob وأبولينير Apollinaire وبيكاسو Picasso وإريك ساتى Erik Satie . وفى أواخر هذا العام رحل إلى الجبهة ، حيث أقام إلى جوار المدفعية البحرية فى نيوبور Neuport ، ولكنه سُرح نهائيا من الجندية فى يوليو ١٩١٦ ، وكان قد شرع فى كتابة باليه بالاشتراك مع ساتى الذى وضع موسيقاه وبيكاسو الذى صمم ديكوراته عُرض تحت اسم استعراض Parade . وفى مارس ١٩١٧ سافر بيكاسو وكوكتو إلى روما للانضمام إلى دياجيليف لوضع اللمسات النهائية فى باليه استعراض . ولم يلبث سترافنسكى أن لحق بهم فى روما ، وعرض الباليه لأول مرة فى ١٨ مايو سنة ١٩١٧ وكان سقوطه شنيعا .

وفى مستهل عام ١٩١٨ تألفت «جماعة الستة» Groupe de Six التى نظمها كوكتو ، وكان أعضاؤها هم : ميلو Millaud وبولانك Poulenc وأوريك Auric وأونيجر-Hon-egger وج تايفر G . Taillferre ول . دوريه L. Durey .

وفى بيكيه Piquey انتهى كوكتو من كتابه «الديك والمهرج» LeCoq et L' Arlequin ، وهو عبارة عن «بيان» يلخص الحركة الجديدة فى الموسيقى والتصوير والشعر ، وصدر هذا البيان فى أواخر عام ١٩١٨ . وهو العام الذى اختلف فيه «جان كوكتو» مع إيجور سترافنسكى .

ولم تلبث مجلة «بارى - ميدى» Paris - Midi أن نشرت لجان كوكتو في عام ١٩١٩ سلسلة من المقالات يمجّد فيها الفن الجديد تحت عنوان «بطاقة بيضاء» Carte Blanche . وفي هذا العام نفسه التقى بريمون راديجيه Raymond Radiguet ، وكان في الخامسة عشرة من عمره ، ومنذ ذلك الحين لم يفترق الاثنان حتى وفاة راديجيه في ديسمبر سنة ١٩٢٣ الذي مات إثر أصابته بالتيفود ولما يبلغ العشرين من عمره .

ونشر كوكتو عام ١٩١٩ روايته بوتوماك ، و قصيدة إلى بيكاسو Ode à Picasso ورأس الرجاء الصالح Le cap de Bonne - Esperanse

وبدأ جان مع راديجيه في كتابة ملهاة هجائية عرشان برج إيفل Les Maries de la tour Eiffel وهذه الملهاة هجائية قام بتنفيذها سنة ١٩٢٠ الباليه السويدى ، ووضع ألحانها الموسيقيون الستة الذين ذكرناهم من قبل (جماعة الستة) .

وفي هذا العام نفسه نشر كوكتو مجموعة قصائده Poesies التى نظمها في سنة ١٩١٧ - ١٩٢٠ ، وتضم قصيدته الشهيرة «حديث النوم العظيم» Discours du grand sommeil و «توقفات» Escales و «بطاقة بيضاء» Carte Blanche (وهى سلسلة المقالات التى نشرها في مجلة بارى - ميدى) .

وعقب رحلة قام بها مع راديجيه في مارس سنة ١٩٢١ إلى «كاركيران» Corqueiranne وهى إحدى مدن الشاطئ الفرنسى ، أخرج لهما بيير برتان على المسرح الكوميدي في مايو من العام نفسه مشهداً تحت عنوان «الشرطى غير المفهوم» Le Gendarme incompris ومن موسيقى بولانك . وأرغم راديجيه صديقه كوكتو على الانسحاب من المجتمع فترة من الزمن (يوليو سنة ١٩٢١) في مدينة «بيكيه» لمراجعة أفكاره ، ومحاسبة نفسه ، وبينما كان راديجيه يكتب روايته الشيطان في الجسد Le Diable au corps ، كان كوكتو يحاول تحديد مذهبه الجمالى الجديد ، وهو العودة إلى الكلاسيكية في كتابة سر المهنة . Le Secret Professionnel

وفي خريف هذا العام شرع كوكتو في كتابة إعداده الخاص لكل من مسرحيتي سوفوكل أنتيجون Antigone وأوديب ملكا O'Edipe Roi . ثم نشر في أواخر هذه السنة : الزفاف الدامى La Noce massacrée ، وذكري رقم ١١ Souvenir وزيارات لموريس بارس Visites a Maurice Barres وأهداها جميعاً لراديجيه .

ومن مايو إلى نوفمبر سنة ١٩٢٢ عكف كوكتو على كتابة روايته الاعتزال العظيم Le Grand Ecart ، وتوما الدجال Thoma L'imposteur كما شرع في كتابة قصيدته «ترتيل» Plain - chant . وفي هذه الفترة وجه إليه الداديون Dadaistes وإلى كل من راديجيه وماكس يعقوب هجوماً عنيفاً . وفي ديسمبر من ذلك العام نشر ديوانه مفردات لغوية Vocabulaire وكتابه سر المهنة Le Secret Professionnel

وفي أكتوبر سنة ١٩٢٣ نشر روايته الأولى الاعتزال العظيم ، ولم تمض ثمانية أيام حتى كان قد أصدر روايته الثانية توما الدجال - وفي ديسمبر من هذا العام توفي صديقه الحميم «ريمون راديجيه» بعد أن أصابته حمى التيفود ، وحطمه الإرهاق في العمل . وانتابت كوكتو حالة من اليأس ، دفعت أصدقاءه على اصطحابه إلى شاطئ البحر وهناك ، بدأ يتعاطى الأفيون لتسكين آلامه تعاطياً منتظماً ، بعد أن كان يتعاطاه عرضاً ودون انتظام .

ونشر جان كوكتو في عام ١٩٢٤ مجموعة قصائده التي نظمها بين ١٩١٦ و ١٩٢٣ وكان قد تعرف في هذا العام نفسه على جاك ماريتان ورئيسة ماريتان Raïsa فدفعاه إلى أن يعالج نفسه من إدمان الأفيون ، فأقام فترة طويلة في مصحة لعلاج مدمني الأفيون تعرف باسم Thermes Urbains ، وفيها نظم قصائده التي جمعها فيما بعد في كتابه أوبرا Opera . وفي أحد فنادق فليفرانش Villefranche ألتقى بعدد من أصدقائه وتعرف على المصور الشاب كريستيان بيرارد Christian Berard . ومع أنه كان في دور النقاهة ، إلا أنه انهمك في العمل إنهماكاً شديداً ، فنظم مجموعة من قصائده أوبرا ، وتعاون مع أسترافنسكى في إعداد أوديب ملكا للمسرح ، وشرع في مسرحية أورفيوس Orphée . وفي «فيلفرانش» كتب رسالته الشهيرة إلى جاك ماريتان Lettre à Jacques Maritain . ونشر في هذا العام نفسه قصيدته الملاك هرتيز Li'Ange Heurtebise وصرخة مكتوبة Cri écrit وصلاة مبتورة Prière mutilée .

وفي يناير سنة ١٩٢٦ تلقى جان كوكتوردا على رسالته إلى جاك ماريتان ، وكانت هذه هي نهاية علاقتهم . ولم يبرح جان كوكتو فيلفرانش بقية هذا العام . ولم يكن يذهب إلى باريس إلا لماماً في زيارات خاطفة . وفي شهر يونيو من هذا العام عرضت مسرحيته أورفيوس لأول مرة بإخراج بيتوف ، كما تعرف أيضاً بجان ديورد Jean Desbordes الذي عقد معه صداقة متينة شبيهة بصداقته لراديجيه .

ولم يكن جان كوكتو قد شفى تماماً من إدمانه للأفيون ، فعولج من جديد في مصحة «سان كلو» في ديسمبر سنة ١٩٢٨ ، وفي هذه المرة كتب يومياته عن هذا العلاج التي ظهرت سنة ١٩٣٠ تحت عنوان أفيون Opium كما كتب أيضاً في سبعة عشرة يوماً روايته الأبناء الأشقياء Les Enfants Terribles وغادر كوكتو مصحة سان كلو في مارس سنة ١٩٢٩ .

وعند عودته إلى باريس قرأ مسرحيته المؤلفة من فصل واحد تحت عنوان صوت البشر La Voix Humaine على فرقة الكوميدي فرانسيز . وسجل بصوته على إسطوانات قصائده التي ضمنها ديوانه : أوبرا . وفي صيف هذا العام نشر روايته الأبناء الأشقياء التي قوبلت بحماس من الجمهور والنقاد على السواء .

وشرع في أبريل سنة ١٩٣٠ في إخراج أول فيلم له دم شاعر Le Sang d'un Poète

بتكليف من الفيكونت «شارل دي نواي» Charles de Nouilles . وعُرض هذا الفيلم لأول مرة في ٢٠ يناير سنة ١٩٣٢

وانتهى جان كوكتو من تأليف مسرحيته الآلة الجهنمية Le Machine infernale في سبتمبر سنة ١٩٣٢ ، فقرر «لوي جوفيه» المخرج الفرنسي المعروف إخراجها للمسرح . وفي مستهل عام ١٩٣٣ طرأت لذهنه مسرحية جديدة فرسان المائدة المستديرة Les Chevaliers de la Table Ronde ولكنه لم ينته من كتابتها إلا في ديسمبر سنة ١٩٣٤ . وبدأ كوكتو في نشر سلسلة من المقالات في صفحات الفيجارو الأدبية تحت عنوان : صور - ذكريات Portraits-Souvenirs وذلك في الفترة من يناير إلى مايو سنة ١٩٣٥ ، وفي نهاية هذا العام نشرت في كتاب تحت ذلك العنوان نفسه .

وفي مارس من عام ١٩٣٦ بدأ طوافه حول العالم مع صديقه مارسل كيل Marcel Khill في رحلة استغرقت ثمانين يوماً ، زارا فيها روما وأثينا والقاهرة ، وبومباي ، ورانجون ، وسنغافورة ، والتقى على ظهر إحدى البواخر بالممثل العالمي شارلي شابلن ، وتوثقت بينهما أواصر الصداقة . ثم مرا بعد ذلك بطوكيو وهونولولو ، وسان فرانسيسكو ، وهوليوود ونيويورك . وعادا إلى باريس في ١٧ يونيو سنة ١٩٣٦ . وعن هذه الرحلة نشر جان كوكتو في العام التالي كتاباً تحت عنوان : رحلتي الأولى Mon Premier Voyage (فبراير ١٩٣٧) .

وعرضت مسرحية فرسان المائدة المستديرة لأول مرة على سطح «الإيفر» L'Oeuvre وقام فيها «جان ماريه» Jean Marais بالدور الرئيسي وهو دور الفارس «جالاهاد» ، كما اشتركت معه في تمثيل دور الملكة «إيفون دي بريه» Yvonne de Bray . وأحرز جان ماريه انتصاراً باهراً في هذا الدور ، وكان اجتماعه مع «إيفون» في هذه المسرحية دافعاً لكوكتو على أن يكتب لهما مسرحية ، فكتب مسرحية الآباء الأشقياء Les Parents Terribles في ثمانية أيام في «مونتارجي» . وفي هذا العام نفسه (١٩٣٧) نشر فرسان المائدة المستديرة ، ورحلتي الأولى ، ورحلة حول العالم في ثمانين يوماً Tour du monde en 80 jours .

وعرضت مسرحية الآباء الأشقياء لأول مرة على مسرح «الأمباسادور» في ١٤ نوفمبر سنة ١٩٣٨ ، بيد أن مجلس باريس البلدي أوقف عرضها على هذا المسرح ، ولكنها استمرت على مسرح Bouffes - Parisiens ، فنالت نجاحاً ساحقاً ، على رغم ما وجهته إليه الصحافة من نقد . ولم تلبث المسرحية أن نُشرت في العام نفسه .

وعندما أعلنت الحرب العالمية الثانية في سبتمبر سنة ١٩٣٩ ، رحل جان كوكتو إلى «سان تروبيز» بعد تجنيد صديقه الممثل «جان ماريه» . وعند عودته إلى باريس شرع في كتابة

مسرحية جديدة هي «الوحوش المقدسة» Les Monstres sacrés التي عرضت لأول مرة على مسرح «ميشيل» في ١٧ فبراير سنة ١٩٤٠ . وفي هذه الأثناء انتقل إلى شقته الباريسية التي لم يغادرها حتى وفاته وكانت في مواجهة شقة الأديبة الفرنسية المعروفة كولييت Colette (٣٦ شارع مونبنيسيه ، بالباليه روابال) .

وكتب جان كوكتو مسرحية جديدة هي الآلة الكاتبة Le Machine a ecrire عرضت في «مسرح الفنون» في ٢٩ إبريل سنة ١٩٤١ ، تحت إشراف جاك هيبيروتو . فهاجمت الصحافة المتعاونة مع الألمان هجوماً عنيفاً .

وعندما سرح «جان ماريه» من الجيش ، كتب له جان كوكتو المسرحية الشعرية رينو وأرميد Renaud et Armide ، وفرغ من كتابتها في ٢٧ أغسطس ١٩٤١ .

وفي أواخر أكتوبر سنة ١٩٤١ عرضت مسرحية الآباء الأشقياء للمرة الثانية على مسرح «الجيمناز» Gymnase فهاجمتها الصحافة ، فحظر عرضها ثم رفع عنها الحظر . واكتشف «جان كوكتو» في سنة ١٩٤٢ الكاتب المسرحي «جان جينيه» Jean Genet وشهد لصالحه في ساحة القضاء .

وبعد عام ١٩٤٣ عاماً حافلاً بالأحداث في حياة كوكتو ، ففيه توفيت والدته ، وعرضت مسرحيته أنتيجون في دار الأوبرا بعد أن وضع موسيقاها الموسيقي الفرنسي المعروف آرتور أونيجر ، كما عرضت له فرقة «الكوميدي فرانسيز» مسرحيته الشعرية رينو وأرميد بديكورات كريستيان بيرار ، وفي هذا العام أيضاً أخرج بالاشتراك مع جان ديلانو Jean Delannoy فيلم العود الأبدي L'Eternel Retour وبهذا الفيلم ذاعت شهرة كوكتو بين الجماهير العريضة . وفي خريف هذا العام خطرت له فكرة مسرحية جديدة هي النسردو الرأسين L'Aigle à deux têtes كما واصل نظم إحدى قصائده الكبرى تحت عنوان ليون Leone التي كان قد شرع في نظمها قبل ذلك بستين .

وفي النصف الثاني من عام ١٩٤٥ أخرج بمفرده фильماً جديداً هو الجميلة والوحش La Belle et la Bête وكتب يومياته عن هذا الفيلم سماها يوميات فيلم Journal d'un film وفيها سجل انطباعاته وخطوات العمل ، والعقبات والصعوبات التي صادفها . . . إلخ . وفي هذه الأثناء أصيب بمرض جلدي خطير سبب له كثيراً من الآلام والمتاعب ، ومع ذلك انتهى في الوقت نفسه من نظم رائعته الشعرية الصلب La crucifixion .

وأما «كوكتو» فترة من النقاهة في مدينة مورزين Morzine في أواخر فبراير سنة ١٩٤٦ ، حيث شرع في كتابه : صعوبة الوجود Difficulté de L'Etre وفي ٢٥ يونيو من هذا العام نفسه عرض على مسرح الشانزلزيه الباليه الذي كتبه كوكتو تحت عنوان الشاب والموت Jeune Homme et la Mort .

وفي يوليو عرض فيلم الجميلة والوحش في باريس ، فاستقبله الجمهور والنقاد استقبالا حاراً ، ونال هذا الفيلم جائزة لوى - ديوك Louis - Delluc في ديسمبر من عام ١٩٤٦ ، ونشر في هذا العام الجميلة والوحش ، ويسوميات فيلم ، والنسر ذوى الرأسين ، والصلب . وشرع الناشر مارجورا Marguerat بلوزان في طبع أعماله الكاملة حتى سنة ١٩٥١ ، ولكنها لم تكتمل ، وظهر منها ١١ مجلداً فحسب .

وفي مايو سنة ١٩٤٧ بدأ المخرج الإيطالى روبرتوروسيليني Roberto Rossellini في إخراج مسرحية صوت البشر للسينما ، وعهد إلى «آنا مانيانى» بالدور الرئيسى والوحيد فيها ، وفي نهاية هذا العام كتب كوكتو سيناريو فيلم أورفيوس Orphée ونشرت له مجموعة من المقالات تحت عنوان دار الفنانين Le Foyer des artistes وصعوبة الوجود .

وتعاقب ظهور أعماله كأفلام في سنة ١٩٤٨ ، فظهر له فيلم روى بلاس Ruy Blas والنسر ذو الرأسين ، والآباء الأشقياء . وسافر إلى نيويورك في يناير سنة ١٩٤٩ لتقديم فيلمه النسر ذو الرأسين ، وفي طائرة العودة بدأ في كتابة رسالة إلى الأمريكان Lettre aux Américains .

ورافق «جان كوكتو» الفرقة المؤلفة من «جان ماريه» و «إيفون دى بريه» و «جبريل دورزيا» Gabrielle Dorziat في رحلة استغرقت المدة من ٦ مارس إلى ٢٤ مايو سنة ١٩٤٩ لتمثيل مسرحيات : الآباء الأشقياء ، والآلة الجهنمية ، والوحوش المقدسة ، وبريتانيكوس ، وجلسة سرية ، وليوكاديا - في كل من القاهرة والإسكندرية وبيروت وأسطنبول وأنقرة . وكتب ذكرياته عن هذه الرحلة في كتابه «معلش» .

وعند عودته إلى باريس شرع في تصوير فيلم أورفيوس ، ونال في هذا العام (١٩٤٩) وسام «اللجيون دونور» ، كما بدأ في أواخر العام في إخراج فيلم الآباء الأشقياء بالاشتراك مع جان بيير ملفيل Jean - Pierre Melville وكانت أعماله التى صدرت في ذلك العام هى : رسالة إلى الأمريكان ، ومعلش ، ومسرح الجيب Théâtre de poche .

وعرض فيلم أورفيوس في «كان» (أول مارس سنة ١٩٥٠) ، وكان هذا الفيلم قد نال الجائزة العالمية للنقد في فينسيا ، وعرض في الخريف بالعاصمة الفرنسية ، كما عرض أيضا فيلم الآباء الأشقياء .

وفي أوائل العالم التالى (١٩٥١) سجل للأذاعة الفرنسية ١٤ مقابلة حوارية أجراها معه «أندريه فرينيو» André Fraigneau وعُرضت عليه في ابريل ١٩٥١ رئاسة نقابة المؤلفين والملحنين ، فقبلها .

وفي صيف هذا العام واصل رسوماته على جدران فيلا سانتو - سوسبير Santo Sospir بسان - جان - كاب - فيرا Saint - Jan - Cap - Ferrat التى تملكها صديقته

فرانسين فايسفايلر Francine Weisweiler ، وأخرج فيلماً عن هذه الفيللا ، وكتب مسرحية جديدة في بضعة أيام هي مسرحية باخوس Bacchus . وشرع في كتابة يوميات لم تنقطع حتى وفاته تحت عنوان : الماضي المحدد Le Passé défini . وفي أواخر هذا العام عرضت مسرحية باخوس على مسرح مارينييه ، بإخراج جان لوى-بارو Jean—Louis Barrault ومادلين رينو Madelaine Renaud ، وهاجمها فرانسوا موريك هجوماً عنيفاً ، واتهم جان كوكتو في صحيفة الفيجارو الأدبية بالتجديف ، ورد كوكتو التهمة عن نفسه في صحيفة فرانس سوار . وكان لهذه المعركة وقع سيء على كوكتو ، جعلته ينصرف عن المسرح ، ولم يعد إليه مرة أخرى إلا لفترة قصيرة في سنة ١٩٦٢ .

ونشر كوكتو في عام ١٩٥١ : أحاديث حول فن السينما Entretiens Autour Du Cinematographe وهي أحاديث أجراها مع أندريه فرينيو ، وجان ماريه Jean Marais .

وعرضت مسرحية باخوس في دوسلدورف بألمانيا في أكتوبر سنة ١٩٥٢ ، فلقبت نجاحاً باهراً ، فنشرها كوكتو في هذا العام نفسه ، كما نشر أيضاً يوميات مجهول Journal d'un inconnu ومفرش كاتالان La Nappe du Catalan .

وسافر كوكتو إلى أسبانيا لأول مرة في صيف سنة ١٩٥٣ ، وهناك تحمس حماساً شديداً لرياضة مصارعة الثيران ، فتلقى مع بيكاسو دروساً في هذه الرياضة . وحضر في أشبيلية سباقاً للثيران ، ألهمه كتابه : سباق ثيران أول مايو La Corrida du 1^{er} Mai . وفي هذا العام أصدر كتابين هما : نغمات تمهيدية Appogiatures ومسيرة شاعر Demarche d'un poète .

وأصيب الشاعر في ١٠ يونيو سنة ١٩٥٤ بأول أزمة قلبية ، وأمضى فترة النقاهة في سانتوس سير ، حيث عكف على رسم مجموعة من اللوحات ، وتلقى في هذه الفترة نبأ وفاة صديقه الأدبية الفرنسية كوليت . وصدر له في هذا العام أضواء وظلال Clair-Obscur ، وقصائده التي نظمها من ١٩٤٦ إلى ١٩٤٧ .

وقبل كوكتو أن يخلف «كوليت» في الأكاديمية الملكية للغة والأدب الفرنسيين بلجيكا ، وكان قد رفض في سنة ١٩٤٩ انتخابه عضواً بالأكاديمية «جونكور» . وفي ٣ مارس سنة ١٩٥٥ انتخب عضواً بالأكاديمية الفرنسية . واستقبلته الأكاديمية البلجيكية عضواً فيها في أول أكتوبر من ذلك العام حيث ألقى خطاباً في تأييد كوليت . وفي ٢٠ أكتوبر استقبلته الأكاديمية الفرنسية عضواً فيها .

وفي ١٢ يونيو سنة ١٩٥٦ منحه جامعة اكسفورد درجة الدكتوراه الفخرية ، وألقى في هذه المناسبة كلمة تحت عنوان : «الشعر أو الاختفاء» La poésie ou l'invisibilité

نشرت في هذا العام ، كما نشرت مجموعة قصائده من ١٩١٦-١٩٥٥ .

وعين جان كوكتو عضواً فخرياً بالمعهد القومى للفنون والآداب في نيويورك في مارس سنة ١٩٥٧ .

وفي أثناء إجراء إحدى البروفات لتسجيل مسرحية صوت البشر على الحان فرانسيس بولانك ، أصيب بنزيف ، فأمره الأطباء بالامتناع التام عن الحركة ، ولكنه كتب مع ذلك وصيته الشعرية الريكوييم Le Requiem في يناير سنة ١٩٥٩ . وقضى فترة من النقاهة في سان-موريتز .

وما أن انقضت فترة النقاهة هذه حتى عاد إلى نشاطه في مايو ، فأنهى من رسوماته الخاصة بتزيين كنيسة عذراء نوتردام دي فرانس ، في لندن ، كما انتهى من تزيين كنيسة سان-بليز دي سامبل Saint—Blaise des Simples في ميللي Milly . وبدأ في سبتمبر في تصوير فيلم وصية أورفيوس Testament d' Orphée الذى عرض في باريس في ١٠ فبراير سنة ١٩٦٠ . وأقيم لمجموعة أعماله في الفنون التشكيلية معرض في مدينة نانسى (نوفمبر-ديسمبر) .

وفي ربيع عام ١٩٦١ أقام جان كوكتو في مدينة «ماريللا» الأسبانية حيث واصل نشاطه في رسم اللوحات الجدارية ، وحيث سجل ذكرياته في كتاب تحت عنوان الحبل السرى Le Cordon Ombilical صدر في عام ١٩٦٢ . وكان قد نشر في عام ١٩٦١ قصيدتين طويلتين في ديوان واحد ، إحداهما بعنوان : «احتفال أسباني للموت» Ceremonial espagnol du Phenix مهداة إلى «كونشيتا» Conchita شقيقة الشاعر الأسباني فيديريكو جارسيا لوركا ، والثانية بعنوان مباراة الشطرنج La Partie d' echec .

وفي أول مايو سنة ١٩٦٢ عرضت فرقة الكوميدي فرانسيز في طوكيو مسرحية قصيرة له تحت عنوان : أرتمجاله باليه-روايال L' Impromptu du Palais—Royale . وعادته الأزمة القلبية في ٢٢ أبريل سنة ١٩٦٣ ، فعاد إلى ميللي حيث وافته منيته في ١١ أكتوبر من العام نفسه ، وقد تجاوز الرابعة والسبعين .

ثانيا : مسرحه بوجه عام

عبقريه جان كوكتو عبقرية شعرية في المقام الأول ، وسواء انصب اهتمامه على المسرح أو السينما ، فهو اهتمام شاعر يكتب للمسرح أو يتج للسينما-ولن نهتم في هذه العجالة إلا بانتاج كوكتو المسرحى . ومهما يكن من أمر فإن جوهر الدراما واحد في المسرح والسينما على السواء . والمشكلات التى شغلت «كوكتو» في هذا الميدان أو ذاك واحدة ، ولعلنا لا نجانب الصواب إذا لخصنا هذه المشكلات في موضوعات ثلاثة كبرى هي :

- المجهول الذي يحيط بنا ويحاصرنا من جميع أقطارنا .
- القوى التي تسوقنا رغم إرادتنا ، وتكاد تسحقنا سحقاً .
- لغز الحرية ، أو وهم حرية الاختيار .

وإذا كان بعض النقاد قد وصف مسرح جان كوكتو بأنه مسرح للتسلية والترفيه ، ونعت «جان كوكتو» نفسه بأنه مشعوذ لا هم له إلا إثبات براعته ، واستعراض مهارته في التلاعب بالتراكيب اللفظية وإدهاش القارئ وإثارة انبهاره . . . فما ذلك إلا لأن مسرح «كوكتو» مسرح «لا تقليدي» يقلب ما تواضع الناس عليه رأساً على عقب ، مسرح «هجومي» إن صح هذا التعبير ، يثير الحيرة ، ويوقظ الوعي والضمير . فليس كوكتو رجلاً من رجال الأدب *Un Homme De Lettres* ، بل هو إنسان حي ، وفنان مبدع خلاق ، يحاول أن يضعنا بكل أعماله - الشعرية والمسرحية والسينمائية - إزاء أسمى مشكلات الروح الإنسانية وجهاً لوجه . وهو في كل ما يلمسه ، يضيف نفحة من الشباب ، والتجديد ، والنضارة . وأعماله الدرامية تلخص تاريخ المسرح نفسه : فهو يجدد في كل أنواعه : في المسرح الإغريقي ، في الفولكلور الفرنسي أثناء القرن الوسيط ، في الدراما الاليزابيثية ، في المأساة الكلاسيكية ، في الدراما الرومانتيكية ، في مسرح البولفار ، في المسرح البوليسي ، في المسرح الذهني . وفي هذه المجالات جميعاً يجدد تجديداً عميقاً ، ويضيف إضافات قيمة ، ويبدع أعمالاً باقية . بيد أننا نستطيع أن نميز في تطوره المسرحي مراحل خمس هي : ^(١) مرحلة . البحث عن أسلوب درامي - اللجوء إلى الأساطير - المسرح الحديث - المسرحية الشعرية - العودة إلى المأساة .

١ - مرحلة البحث عن أسلوب :

وتنقسم هذه المرحلة إلى قسمين : قسم كتب فيه : استعراض *Parade* والثور فوق السقف *Le Boeuf sur le Toit* وعمران برج إيفل *Les Mariés de La Tour Eiffel* والشباب والموت *Le Jeune Homme et La Mort* ، وقسم آخر ترجم فيه أعمالاً قديمة وأعدّها للمسرح وهذه الأعمال هي : روميو وجوليت لشكسبير ، وأنتيجون ، وأوديب ملكا لسوفوكليس .

واستعراض (١٩١٧) باليه وضع موسيقاه «إريك سات» ، وصمم ديكوراتاه «بيكاسو» . وعرض في فترة ركود خيمت على المسرح الفرنسي ، وازدهر فيها الباليه الروسي ازدهاراً عظيماً . فأراد كوكتو أن يعود بهذا الباليه إلى منابع المسرح في حد ذاته ،

(١) راجع كتاب

Pierre Duhourg, *Dramaturgie de Jean Cocteau*, Paris, 1954 . (Grasset) .

متغاضياً عن الأدب ، ومعتمداً على الحركة المجردة ، والدراما اليمائية . ويبدأ الشاعر من مجموعة من الحركات الواقعية المستمدة من الحياة اليومية ، التي لا تلبث أن تتحول شيئاً فشيئاً إلى حركات راقصة تحيط بها مؤثرات صوتية منبعثة من مولدات كهربائية ، ومن صفارات البواخر ، ومن الآلات الكاتبة ، ومن طائرات . فهذا «الاستعراض» قصيدة درامية صامتة تبعث الحياة على المسرح باللجوء إلى وسائل المسرح «الخالص» ، من إيمائية ، ورقص ، وموسيقى ، وصمت ، وضوضاء ، وديكور ، كل ذلك مشحون بقوة تعبيرية وإيمائية دالة إلى أقصى حد . وهنا يلتبس الشاعر جوهر المسرح عارياً دون تزويق أو تنميق ، وفي هذا التحول من الحركة اليومية إلى الرقص تكمن روح الشعر التي تتجاوز الواقع ، والتي تعكس حقيقة عميقة ، باللجوء إلى أسلوب الباليه .

وجدد كوكتو هذه التجربة في الثور فوق السقف (١٩٢٠) وهي مسرحية إيمائية وضع موسيقاها داريوس ميلو Darius Milhaud وصمم ديكوراتها راءول دوفى Raoul Dufy وعرضتها فرقة «فراتليني» Fratellini على مسرح «كوميدى الشانزليه» . وعنوان المسرحية مأخوذ عن اسم علبة من علب الليل دخلها «بول كلوديل» أثناء رحلة له في أمريكا اللاتينية . وفي هذا العمل يسخر «كوكتو» من السلفيين الذين كونوا فكرة متحجرة عن التراث الكلاسيكى ، ومن المحدثين الذين يلجئون إلى الفوضى اللغوية .

وفي ١٨ يونية سنة ١٩٢١ قدمت فرقة الباليه السويدية لأول مرة مسرحية عرسان برج إيפל التي تجمع بين الدراما والبانتوميم والرقص ، وكأنها توليفة من استعراض والثور فوق السطح . واشترك في وضع موسيقاها جماعة الستة وهم : ميلو ، وأوريك ، وأونيغر ، وتايفير ، وبولانك ، ودوريه ، وصممت الديكور «ايرين لاجو» Irène Lagut والملابس والأقنعة «جان فكتور هوجو» . وفي هذه المسرحية تخيل كوكتو نصاً لا تتلوه الشخصيات ، بل ينبعث عن فونوغرافين (أو اثنين من الممثلين متكررين على هيئة فونوغراف) موضوعين على يمين المسرح ويساره ، يقومان بدور الكورس في المسرحيات القديمة . وهذا الكورس يعلق على أحداث المسرحية ، ويتلو أدوار الشخصيات جميعاً واحداً إثر الآخر ، على حين تؤدي هذه الشخصيات النص بالإيماء والرقص . وترجع أهمية هذا النص إلى أنه يعيد إلى المسرح «شرف الكلمة» أو نوع من «العثور على الكلمة» من حيث فاعليتها المسرحية ، وقوتها الشعرية ، ونضارتها الأولى . وقد قدم كوكتو هذه المسرحية بمقدمة تعد بياناً عن رسالة الشاعر المسرحي من وجهة نظر كوكتو ، ويقول فيها : إن دور الشاعر هو الكشف عن ماهية الأشياء المحيطة بنا وعن دلالتها العميقة ، وهو يعرض علينا من زاوية جديدة الموضوعات الأبدية التي تمنعنا العادة من رؤيتها ، وحيث يبهنا ما في هذه الموضوعات الأبدية من جمال وأصالة ، وهكذا تخلو المسرحية من كل حدث ، ولا تتضمن إلا شعراً خالصاً . لا بد إذن من إحلال شعر المسرح Poésie de Théâtre مكان الشعر على المسرح

Poésie au Théâtre . ومسرحية عرسان برج إيفل تحريك للشعر على المسرح . والحوار فيها أشبه بمحضر إجتماع ، أو مادة من مواد القانون المدنى . فهو «أفيد» حوار يمكن أن يسمعه إنسان ، ولكنه الخيط الهادى إلى الابتكار والسر . وتعد هذه المسرحية بشكلها الغريب تجربة فريدة فى تاريخ المسرح ، وكان نصيبتها سوء الفهم المطلق .

وقد عاد «كوكتو» إلى هذه التجربة مرة أخرى فى سنة ١٩٤٦ بعد مضى خمسة وعشرين عاماً ، فى دراما إيماثية جديدة هى : الشاب والموت ، تعد اتصالاً لمحاولاته الأولى فى استغلال موارد المسرح الخالص فى حد ذاته ، فهى مسرحية صامتة تترجم مايريده الشاعر فى لغة جسدية ، ومع ذلك فهى ليست باليه . ويصور كوكتو الموت فى صورة امرأة جميلة ترتدى ثوب الحفلات الراقصة . وهى صورة يعود إليها مرة أخرى فى مسرحيته النسر ذو الرأسين وفى أورفيوس . وأهمية هذه المسرحية الإيماثية تكمن فى العناصر الأسطورية الخاصة بكوكتو والى استخدمها فيما بعد فى أعماله المسرحية الكبيرة اللاحقة .

لم يعد أمام كوكتو بعد هذه التجارب إلا أن يتعلم كيف يشيد مسرحية كاملة ، وكيف يقود الحدث الدرامى إلى نهايته بحوار متتابع متسلسل ، أى أن يتعلم حرفة رجل المسرح . وهذا ما تعلمه كوكتو من ترجمته وإعداده لثلاث مسرحيات شهيرة هى روميو وجوليت ، وآنثيجون وأوديب ملكا .

ولم يكن «كوكتو» موفقاً فى اختياره لروميو وجوليت ، فقد كان يريد أن يتكشف فى مسرح شكسبير «العظم تحت الزخارف» على حد تعبيره ، ولكنه اختار أكثر مسرحيات شكسبير امتلاء بالزخارف ، وأغناها بالزينات والأشرطة . فجاء الإعداد جافاً إذا قورن بالأصل .

بيد أن التوفيق حالفه فى ترجمة آنثيجون وأوديب ملكاً . فهنا يكتشف الشاعر القانون الذى سينتظم فى أعماله الدرامية كلها ، وأعنى به قانون «الضرورة» ، ذلك القانون الذى دفعه إلى التزام الصرامة فى الفعل ، واختيار ، «الجوهوى» و «المفيد» . وكان كوكتو يهدف بإعداده لهاتين المسرحيتين إلى نوع من «التنقية» أو «الغريبة» بحيث يخلصها من كل العناصر الميتة ، وكأنه يصورها من طائفة ، ولهذا برزت فى الصورة قمم غير متوقعة ، وجعل التلخيص الخيط الدرامى مشدوداً متوتراً إلى أقصى حد ، بحيث لا يترك للمتفرج فرصة للتنفس إلا عند انسداد الستار ، وكأنه سكين المقصلة .

وقد عرضت آنثيجون لأول مرة على مسرح الأتيليه سنة ١٩٢٢ بإخراج شارل دولان ، وديكور بيكاسو ، وكتبت أوديب ملكا فى سنة ١٩٢٥ ، ولم تُعرض إلا فى سنة ١٩٣٧ على مسرح «أنطوان» حيث قامت بتمثيلها فرقة ناشئة .

والمهم هو أن كوكتو قد امتلك بهذه الأعمال ناصية التأليف الدرامي ، واستطاع عن طريقها أن ينفذ إلى ماهية المسرح ، وأصبحت الإمكانيات والوسائل مهيئة له الآن لتأليف أعمال ناضجة .

٢ - مرحلة اللجوء إلى الأساطير :

وفي هذه المرحلة لجأ كوكتو إلى الأساطير اليونانية وإلى الأساطير الفرنسية ، فاستمد من الأولى مسرحيته أورفيوس والآلة الجهنمية ، واستمد من الثانية فرسان المائدة المستديرة . وسنتحدث عن هذه المسرحية الأخيرة بالتفصيل فيما بعد بوصفها إحدى المسرحيتين اللتين يضمهما هذا المجلد .

ونستطيع أن نقول إن «كوكتو» قد وجد أسلوبه بتأليفه لمسرحية أورفيوس (١٩٢٥) . وكلنا يعلم مضمون الأسطورة اليونانية التي تلخص في أن الشاعر أورفيوس أراد أن يسترد من الجحيم زوجته «أوريديس» Euridyce التي شغف بها حبا - وكانت هذه الزوجة المحبوبة تتعذب في الجحيم لأنها هجرت عبادة القمر ، مما أغضب آجلونيس Aglonice ملكة الباخوسيات (أى عابدات باخوس) التي أنذرتها بأشد أنواع العذاب . واستطاع «أورفيوس» بمعونة الآلهة الذين يحبونه أن ينزل إلى الجحيم لاستعادة زوجته بشرط واحد هو ألا ينظر إليها في طريق عودته إلى الأرض ، فإذا نظر إليها فقدتها إلى الأبد . ويحاول أورفيوس أن يلتزم بهذا الشرط ، غير أنه في لحظة نسيان يستدير إلى زوجته ليتأكد من وجودها خلفه ، فلا يراها بعد ذلك أبدا . وتضيف الأسطورة إن الباخوسيات يعتقدن أن في وجود «أورفيوس» ضرراً لمن ، فيهاجن منزله مطالبات بموته . وتتاح لأورفيوس فرصة للهروب ، ولكنه يقرر أن يموت ليلحق بزوجه الحبيبة ، فتفتك به الباخوسيات ، ويعود سعيداً إلى زوجته ، ليتفرس فيها كما يشاء ، إذ لم يعد يخشى القصاص لنظرة عابرة قد تقع عفواً .

هذه هي الأسطورة اليونانية القديمة في خطوطها الرئيسية ، فماذا فعل بها كوكتو؟

تدور معالجة كوكتو للأسطورة القديمة حول الصلة بين الشاعر وإلهامه ، أوبين الشاعر وعبريته الخلاقة ، التي تتجسد هنا في حصان غريب يلقاه «أورفيوس» في الطريق ، فيصحبه إلى منزله ، وهناك يمل عليه بواسطة لغة روحانية عبارة مؤداها «أن أوريديس ستعود من الجحيم» ويقول أورفيوس : هذا الحصان قد اقتحم ليل ، إنه ينقل جملاً . . ألا تشعر بأن أقل جملة من هذه الجمل أشد إثارة للدهشة من القصائد جميعاً ؟ . لقد اكتشفت علماً . وأنا أطارد المجهول . . . » وتشير أوريديس إلى الجواد حين تراه قائلة لأورفيوس : «لست أنت الذي تتكلم . . بل هو . . » فيجيب أورفيوس إجابة تمس سر الابداع الشعري : «لا هو ولا أنا ، ولا أحد . ماذا نعرف ؟ من الذي يتحدث ؟ نحن نتخبط في

الظلام . . . ونلعب لعبة الاستخفاء مع الالهة . نحن لانعلم شيئاً . . . لاشيء لاشيء . . .
لاشيء . «أوريديس ستعود من الجحيم» ليست هذه جملة بل قصيدة . . . زهرة من أعماق
الموت .

وأوريديس تمثل الجمهور بالنسبة للشاعر . فهي لاتفهم كيف يهجر أورفيوس كل
شيء من أجل حصانه ، وظيفته الرسمية ، وأصدقائه ، والمدينة كلها ، ليعيش وحيداً مع
حصانه . إن مطلب الشعر لايتفق مع الحياة السوية ، كل شيء يبهت ويشجب إلى جانب
الشاعر ، وحين تشكو أوريديس من أنها تأتي في المرتبة الثانية من اهتمامه بعد الحصان ،
وأنها تموت لأنه لايفطن إلى وجودها بما فيه الكفاية ، يرد عليها «أورفيوس» : لقد كنا أمواتاً
دون أن نحس . عمل الشاعر إذن هو حياته الحقيقية ، وما عدا ذلك ، لايمكن أن يشغله
إلا عرضاً .

ثمة خصومة إذن بين «أورفيوس» وبين «أوريديس» لاتنقضى إلا باتحادهما في الموت .
ذلك أن رهالة الشاعر التي هي علة وجوده تقتضى منه توضيحاً كاملاً : إنها تلتهمه ،
وتقتضى عليه في الوقت نفسه . فالجملة التي أوحى إليه بها ذلك الحصان تتحقق حرفياً ،
ولكنها تجعله في نظر الجمهور شخصاً غامضاً غير مرغوب فيه ، فيكون في ذلك حتفه .

الإبداع والموت هما إذن الموضوعان الرئيسيان اللذان عاجلهما كوكتو في هذه المسرحية ،
وهما في الواقع الموضوعان اللذان عاجلهما في صفحات أخرى من كتبه النقدية : الديك
والمهرج ، بطاقة بيضاء ، وسر المهنة . بيد أن المسرحية أبعد من أن تكون عرضاً
لنظريات ، بل إنها لاتخضع إلا لقوانين الحركة المسرحية ذاتها ، ومع أن المسرحية تدور في
جو أسطوري صرف ، إلا أن أسلوب كوكتو الواقعي في تصوير هذا الجو الأسطوري يبعث
على الدهشة حقاً . فالشعر عنده معناه الدقة والتحديد ، إنه يتجنب الضباب والغيوم
والسحب ، وتلك التهويمات الأثيرة عند الشعراء الزائفين .

سمة أخرى في هذه المسرحية سنلمسها في معظم الأحيان عند كوكتو ، وهي أنه
لايفصل في أعماله بين الملهاة والمأساة ، بل يمزج بينهما مزجاً عجيباً . ويتضح ذلك في المشهد
قبل الأخير من مسرحية أورفيوس . فبعد أن نصل إلى ذروة المأساة بالتوضيح التي يبذلها
«أورفيوس» في الفصل الثاني ، ينقلنا كوكتو إلى جو الملهاة ، إلى جو التهريج في المشهد قبل
الأخير حين يصل المحقق بعد أن بلغه مقتل «أورفيوس» ، ثم تختتم المسرحية بمشهد وقور
هادئ ، ترتفع فيه الأعصاب بعد كل هذا الشد والجذب .

وفي حوار المسرحية سمة أخرى من سمات كوكتو لازمتة في أعماله كلها وهي
«الإحكام» ، فالحوار محكم بحيث لايمكن أن تنتزع كلمة عن موضعها دون إخلال بفهمنا
للمسرحية ، فهو حوار أشبه بالمعادلات الجبرية كما يقول «روجييه لان» Roger Lannes

«ولا يطفى لحظة واحدة على الإثارة القصوى الناتجة عن الحركة الدرامية» .

وبمسرحية أورفيوس ، امتلك كوكتوزمام حرفته ككاتب مسرحي ، وأصبح في مقدوره الآن أن ينطلق إلى آفاق أرحب وأفسح ، وأن يمد لنفسه العنان .

هذه الانطلاقة نجدها في الآلة الجهنمية ، مسرحية من أربعة فصول ، كتبها كوكتو ١٩٣٢ ، ومثلتها فرقة لوى جوفيه Louis Jouvet في سنة ١٩٣٤ ، وصمم ديكوراتها وملابسها كريستيان بيرار .

وتدور هذه المسرحية حول أسطورة أوديب المعروفة ، بيد أن «كوكتو» يجددها تجديدًا تاماً من الألف إلى الياء . وقد أشرنا إلى أنه ترجمها عن سوفوكليس وأعدّها للمسرح في المرحلة الأولى من بحثه عن أسلوبه الدرامي ، وهذا النص الذي أعده كوكتو يثريه ببعض الإضافات ، ويجعل منه الفصل الأخير في مسرحيته الجديدة .

ولن نحاول تلخيص الأسطورة ، فهي أشهر من أن نعيدها هنا ، وإنما نحاول النفاذ إلى تناول كوكتو لها . والواقع أن كوكتو جعل من هذه الأسطورة تصويراً دقيقاً لعمل بارع من أعمال القدر ، لمسيرة الحتمية التي لا ترحم ، لضراوة المصير في حياة إنسانية ، وكأنه آلة جهنمية صنعت للقضاء - على نحو رياضي محسوب ومحكم - على إنسان فان .

ويمثل كل فصل من فصول المسرحية تحولاً حاسماً في مصير أوديب ، وثمة «صوت» يعرض المشاهد المختلفة ويربط بينها ، والاستراحات عبارة عن فواصل حقيقية من الراحة . لتلك الآلة الجهنمية . والقدر يتسلل حتى النهاية ، ويزيح من حين إلى آخر طرفاً من الستار ، ويأتي بإشارات وإيماءات لعل الأبطال التعساء يتمكنون من فهمها وتجنب الفخ الذي نصب لهم ، ولكن دون جدوى .

والمشكلة الحقيقية التي يتصدى لها كوكتو في هذه المسرحية هي مشكلة حرية الاختيار ، المشكلة الأبدية : هل الإنسان خير أو مسير ؟

وعلى الرغم مما تحفل به المسرحية من ابتكارات مسرحية وشعرية غاية في الجمال والرقّة تجعلها رائعة المسرح العالمي في كل زمان ومكان ، إلا أن الخاتمة هي أبدع ما أضافه كوكتو إلى هذه الأسطورة . ففي المشهد الأخير يقف أمامنا أوديب الأعمى اليائس ، الملطخ بالدماء ، وفجأة يظهر ظل «جوكاستا» (أم أوديب) الذي لا يستطيع أن يراها أحد على المسرح إلا أوديب وتيريزياس . وتتقدم جوكاستا لتقود «أوديب» إلى كولونا ، وإلى المجد . لقد جرر النسيان ذبوله على جريمة مضاجعة المحارم التي ارتكبها أوديب ، وأصبحت جوكاستا بعد أن غادرت هذا العالم الفاني - قادرة على أن تقوم بالدور الذي لم تكف عن القيام به : دور الأم التي تعثر أخيراً على ابنها . على حين تستمر اليونان ، ويستمر العالم

كله ، والتاريخ والأسطورة في الاعتقاد بأن أوديب تقوده ابنته «آنتيجون» ، وأن صوت «جوكاستا» يخرج من شفق الابنة . وهذه الإضافة الأخيرة تجعل من «جوكاستا» المحور الأساسي للمأساة ، بل وحدتها الرئيسية ، وصورتها هي التي تبقى متمثلة في ذهن المتفرج حين ينسدل الستار .

ومسرحية الآلة الجهنمية نموذج على العمل الذي تخضع فيه كل كبيرة وصغيرة لحساب دقيق ، وحيث يعالج الموضوع الأساسي الذي اختاره المؤلف من كل جوانبه ، وحيث تسهم أقل التفاصيل في تدعيم العمل والاقناع به ، وحيث يتم التعبير عن الموقف بلغة المسرح تعبيراً كاملاً . وها هنا ينفذ كوكتو إلى صميم المسرح ، ليترجم عن قوانينه العميقة ، وليجولنا ضرورة المسرح بوصفه وسيلة من وسائل التعبير^(١) .

٣ - مرحلة المسرح الحديث :

وتتضمن الأعمال التي تتخذ من الحياة المعاصرة للمؤلف موضوعات لها . ومسرحيات «كوكتو» التي تنطبق عليها هذه الصفة هي : صوت البشر ، والآباء الأشقياء ، والوحوش المقدسة ، والآلة الكاتبة . وستعرض لمسرحية الآباء الأشقياء بالتفصيل في القسم الرابع من هذه المقدمة .

وكان الاتهام الذي وجه إلى كوكتو بعد كتابته مسرحيات المرحلتين السابقتين هو أن مسرحه يعتمد اعتماداً كبيراً على الديكور والملابس والإخراج بوجه عام . فما كان من «كوكتو» إلا أن كتب مسرحية صوت البشر من فصل واحد ، تقوم بالدور الوحيد فيها شخصية نسائية واحدة ، وليس فيها ديكور يذكر ، وإنما يرتفع الستار عن مجرد حجرة عادية يضيئها مصباح كهربائي خافت ، وثمة امرأة مستلقية عند قدم السرير ، في حالة انتظار . تقرر أن تتناول معطفها ، فتنهض ، وفجأة يرق جرس التليفون ، فيبدو أن الحياة تدب في أوصالها ، ولكن لفترة قصيرة جداً ، ونفهم من حديثها أنها المكالمة الأخيرة من عشيقها الذي هجرها إلى امرأة أخرى ، فهو يستودعها وداعاً فاتراً نهائياً . والمسرحية عبارة عن مناجاة طويلة تتعذب فيها هذه المرأة اليائسة المهجورة تحت أعيننا ، ولا تبلغ - رغم كل ما تبذله من جهود بطولية - إلى السيطرة على الآلام التي تسحقها وتضنيها ، من عشيقها صارخة أن يقطع المكالمة ، ثم تنداعى منهاراً انهياراً تاماً .

الموضوع من الموضوعات المتبدلة التي تحدث كل يوم ، والمسرحية خالية تماماً من أية مفاجآت مشهدية ، وإنما تعتمد تماماً على المشاعر الباطنية التي تعصف بروح تلك المرأة

(١) راجع كتاب بيير المذکور آنفاً ص ٦١ .

المسكينة . وهى مشاعر عرضها كوكتو عرضاً دقيقاً محكماً كعادته فى كل مسرحياته بحيث يستطيع القارئ أو المتفرج أن يدرك كل مقاصد الشاعر دون أية تعليمات مسرحية ، وبحيث لا يمكن أن تكون هناك طريقتان لتمثيلها ، قد يكون التمثيل سيئاً أو رديئاً ، ولكنه لن يخرج عن المعنى الذى قصد إليه المؤلف ، وسرعان ما يصل القارئ بنفسه إلى النغمة الصحيحة أيا كانت جودة التمثيل أو رداءته : فالنص مكتف بذاته إن صح هذا التعبير ولا يتطلب من الممثل إلا أن تؤديه عن وعى ، دون مؤثرات ميلودرامية . وعلى هذا الأساس يؤثر على المتفرج تأثيراً مباشراً ، وينفذ إلى أعماقه كالخنجر فى قلب الضحية .

وهذه المسرحية يقدم لنا كوكتو «شريحة واقعية من الحياة» ، والبطلة هنا ليست شخصية ممتازة أو متميزة ، وليست لها صفة خاصة كأن تكون ساخرة أو ذكية أو غبية ، بل ليس لشخصيتها أدنى أهمية ، ونحن لا نعرف حتى اسمها ، موضوع المسرحية الحقيقى هو تصوير العاطفة فى وعيها الحاد بنفسها ، ونحن لا تعود قادرة على تحمل وطأة نفسها ، بحيث يلزمها أن تسرى عن نفسها بأية تسرية كانت مهما كلفها ذلك من ثمن - على أن تكون هذه التسرية شيئاً آخر سوى الموت ، لأن الضحية لا تجدد من نفسها الشجاعة لمواجهة ، ولا تبقى لها إلا أن تحيا أوجه يأسها وقنوطها المختلفة فى انتظار ما يخفف عنها ذلك العذاب . وينسدل الستار دون أن يحمل للمرأة التعسة أى حل . انقطعت المكالمات ، ولم يبق أمامها سوى العدم . هى إذن ليست حالة خاصة ، وإنما حالة الحب ، الحب التعس ، بغض النظر عن ظروف المكان والزمان . وتكمن براعة كوكتو فى أنه جعل بطلته تمر أمام أعيننا بكل مراحل اليأس والقنوط ، ولا ينزل الستار إلا بعد أن يكون قد أجهز عليها تماماً من الناحية العاطفية ، وذلك كله فى أسلوب فعال شديد الفاعلية ، يتحاشى الألفاظ الشاعرية الرنانة ، ويتجنب كل خطابية ميلودرامية ، ولا يُثبت إلا كل ما هو ضرورى للوصول إلى الهدف ، دون أية رومانسية رخيصة .

أما مسرحية الوحوش المقدسة فقد كتبها كوكتو سنة ١٩٤٠ فى مناسبة خاصة لتقوم بتمثيلها الممثلة الكبيرة «إيفون دى بريه» وهى نوع من التمرين Exercise اراد به أن يستريح من المسرح بالمسرح ، ولهذا سماها «صورة لمسرحية من ثلاثة فصول» Portrait d'une pièce en trois actes فهى لم تكتب للقراءة ، بل للتمثيل ، وكان كوكتو يعرض علينا لوحة مسرحية كان يمكن أن يكتبها ، ولكنه لم يفعل . وموضوعها هو المسرح نفسه بما ينطوى عليه من عظمة ، وصعوبات ، وهزائم وانتصارات ، وبصلاته مع الحياة الواقعية ، وما يتعرض له من خطر الخلط بين الواقع والخيال ، وفيه يعرض كوكتو لممثل الملهة ، ونواديرهم ، ونبلهم ، ولألوان الأكاذيب التى ترتكبها الممثلات الناشئات ، المتعطشات إلى المجد ، واختراعهن لحكايات يقمن فيها بالأدوار الأولى ، انتظاراً لمثل هذه الأدوار ، والشخصية الرئيسية فى المسرحية هى لمثلة كبيرة من «وحوش المسرح» ، والمسرحية كلها

شديدة الإيجاز ، ظريفة ، خفيفة في الظاهر ، عميقة في الباطن ، وفيها يتجلى حب الشاعر العميق للمسرح على شفاه الشخصيات .

ويعترف كوكتو في كتابه صعوبة الوجود بأن مسرحية الآلة الكاتبة (١٩٤١) كانت كارثة . . وإن لم تكن مسرحية سيئة في البداية ، والواقع أن هذه المسرحية رائعة «ناقصة» من روائع كوكتو المسرحية . وهي تدور حول موضوع بوليسي ، أو أراد به كوكتو أن يحدد هذا النوع من التأليف الأدبي ، بأن جعل الأحداث تجري في مدينة صغيرة ، مما أتاح له أن يعرض التقاليد والعادات البشعة في الريف الفرنسي ، أو إلى هذا اتجهت نيته على أقل تقدير . بيد أن النتيجة جاءت مخيبة لآماله على طول الخط ، فلا هو أفلح في بناء حبكة بوليسية شائقة ، ولا هو نجح في تصوير عادات الريف الفرنسي وتقاليده بصورة مقنعة ، والشخصية الرئيسية في المسرحية مهزوزة تماما ، فهي شخصية مجرم دفعنا كوكتو إلى احترام نبلة وتقدير ذكائه وسخاء نفسه طيلة المسرحية بحيث لا نملك في النهاية إلا أن نرفض أن يكون هذا الشخص النبيل الذكي هو مقترف ذلك الجرم المبتذل .

غير أن كوكتو نجح بهذه المسرحية في شيء آخر لم يكن يريد ، ولم يكن يتوقعه ، ولم يضمه في نيته ، وهو أنه عاد - دون إرادة منه - إلى أساطيره الخاصة . ومهما يكن من أمر ، فإن براعة كوكتو المسرحية ، وقدرته على مزج الواقع بالخيال ، والصدق بالكذب ، ومهارته في كتابه حوار رشيق ، فعال ، محدد ، متماسك ، كل هذا يجعل من مسرحية الآلة الكاتبة عرضاً باهراً يدفعنا إلى الأسف على ما في هذه المسرحية من «قصور» كان يمكن أن يجعلها مسرحية «رائعة» من الطراز الأول .

٤ - مرحلة المسرحية الشعرية :

بعد أن اتصل «كوكتو» اتصالاً مباشراً بالجمهور عن طريق مسرحياته المعاصرة ، أقدم على تجربة جديدة هي تجديد المأساة الكلاسيكية ، فنظم مسرحيته الشعرية رينو وأرميد سنة ١٩٤١ ، وتتلخص في أن الملكة «آرميد» التي تعشق «رينو» ملك فرنسا ، لا تستطيع نتيجة لسحر الجنية «أوريان» أن تبرح قصرها المسحور ، ولا يكف «رينو» من جهته عن البحث عنها لأنها تمثل المجهول في نظره ، وهو لا يستطيع أن يراها ، لأنها لا تظهر لبني البشر ، وتظل «آرميد» تحت حراسة «أوريان» حتى تتحول هي نفسها إلى «حورية» . وفي هذه الأثناء تلومها «أوريان» على ضعفها نحو «رينو» ، ويظل كل من العاشقين في عالم مغلق تماماً بالنسبة للآخر ، بيد أن العاطفة التي يحملها كل منهما للآخر من القوة بحيث يتم بينهما اتصال أشبه بالمعجزة ولا يستغرق أكثر من دقيقة ، يعترف فيها كل منهما للآخر بحبه . تقرير «آرميد» رضوخاً لتوسلات «رينو» أن تظهر له بكل بهائنها وروعيتها ، وفي هذا خيانة للجنيات . ويكون هذا الظهور كارثة ، ذلك لأن «رينو» كان يتمثلها ضحية تعسة ، وامرأة

ضعيفة ، سجيئة للجنيات وضروب السحر ، وها هي تظهر له ملكة شاذة رائعة البهاء ، مختلفة كل الاختلاف عما تخيله . فينتهي حبه لها فجأة ، ويستأذن في الانصراف . بيد أن «آرميد» تثور لهذا الإعراض المفاجيء ، وتستخدم ضده قدراتها السحرية ، فتستبقيه بالقوة ، وتمارس عليه ألوان سحرها ، فلا تفلح إلا في أن تجعل منه سجيناً ، وتنقطع بينهما كل صلة ، بحيث لا تعود هذه الصلة إلا إذا أعطته خاتم أورفيوس الذى تتمثل فيه كل قوتها ، والذى تتوارثه الجنيات منذ قرون . فإذا منحه هذا الخاتم كانت خيانتها كاملة ، وأصبحت امرأة من بنى البشر ، ولكنها تكسب في الوقت نفسه حب من يحمل هذا الخاتم . وهذا الحب مآله الفشل التام ، ذلك لأنها تموت من أول قبلة يطبعها على شفثيها الرجل الذى تهبه ذلك الخاتم السحري ، الموقف إذن معضلة لا حل لها . وتحاول آرميد يائسة أن تعيد رينو إليها ، ولكن دون جدوى ، فتقرر إعطاءه الخاتم ولا تستطيع أن تمنعه من تقبيلها ، فتقضى نحبها بعد أن ذاق في لحظات قصار سعادة الحب .

والأسطورة هنا من ابتكار «كوكتو» تماماً ، فليس فيها من الأسطورة القديمة إلا أسماء الشخصيات الرئيسية فحسب . وعلى الرغم مما تتميز به هذه الأسطورة المخترعة من جمال واضح ، إلا أنها لم تمس قلوب الجماهير ، ذلك لأنها تخلو تماماً من المشكلات الإنسانية الكبيرة التى سبق أن وضعها كوكتو في مسرحياته أورفيوس والآلة الجهنمية وفرسان المائدة المستديرة - بكل ما فيها من حدة وحرقة ، كما أنها تخلو من الأزمات الدرامية ، ومن «الشخصيات» ذات الطابع الحى المتميز ، والمضمون النفسى العميق ، ذلك أن الحالات النفسية التى تعتور أشخاص المسرحية لا تنشأ - على طول المسرحية إلا بوسائل سحرية ، وبالتالي فإنها مصطنعة ، بحيث تتركنا فاترين ، دون أن تمس صميم مشاعرنا ، حتى موت «آرميد» لا يؤثر فينا أى تأثير ، لأننا نعلم أنها اختارت هذا الموت «الآلى» إن صح هذا التعبير ، الذى يحدث نتيجة لقبلة ، وكأن هذه القبلة تقوم بدور العصا السحرية ، ولهذا لا يستطيع المتفرج أن يذرف دموعاً واحدة - يشارك بها رينو - عندما يهبط الستار بعد موت «آرميد» .

والعيب الأساسى في هذه المسرحية يكمن في أن شخصياتها يتصرفون كالدمى ولا يتمتعون بأية حرية حقيقية ، لأنهم خاضعون للسحر ، ويسلكون خارج الوضع الإنسانى الطبيعى . ونحن نعلم أن أسلوب المأساة الكلاسيكية أسلوب إنسانى فى جوهره ، ولهذا لا نستطيع أن ندرج مسرحية رينو وآرميد فى عداد المآسى الكلاسيكية . ومع هذا الفشل الذى منيت به على المستوى الدرامى ، إلا أنها تحمل فى طياتها بذور تجربة جديدة لكوكتو هى تجربة «الأوبرا المتكلمة» l'opera parlée . والواقع أن هذه المسرحية عبارة عن قصيدة غنائية - قصيدة العزلة ، والسجون ، والأبراج التى تفصل الإنسان عن أخيه الإنسان ، قصيدة «المجال الذى يستعصى على الاتصال ، قصيدة الاتصال الذى لا يتم إلا بالموت» .

٥ - عودة إلى المأساة :

وفي هذه المرحلة كتب «كوكتو» مسرحيتين هما : النسر ذو الرأسين وباخوس .

استمد كوكتو مسرحيته الأولى من قصة لويس الثاني ملك بافاريا واليزابيث امبراطورة النمسا ، وما عاناه كل منهما من آلام ، وما كان من موتها الفاجع . وتتخلص قصة المسرحية في أن إحدى ملكات ألمانيا انعزلت عن الحياة بعد اغتيال زوجها الملك ، وبعد انقضاء عشر سنوات على هذه العزلة يلوذ بقصرها شاب شديد الشبه بزوجها الراحل هو «ستانيسلاس» وكان البوليس يطارده ، وأصابه فعلا - لأنه مكلف بقتلها من أحد الأحزاب المتطرفة المعادية للملكية . وتعرف عليه الملكة لأنه شاعر نشرت صورته مع قصيدة له - حفظتها الملكة عن ظهر قلب . وتمهله الملكة ثلاثة أيام ليقرر قتلها فإن لم يقتلها ، فسوف تقتله بيديها . وتقدمه الملكة إلى الحاشية على أنه قارؤها الجديد ، وفي خلوة مع الملكة يتهمها «ستانيسلاس» بأنها لا تملك من الشجاعة والنبيل ما يمكنها من الانتحار وأنها تريد أن تجعله أداة هلاكها ، وتأمرة الملكة بالصمت ، وتناوله المسدس ، ولكنه يرتجف ولا يستطيع أن يطلقه . ويهم بتسليم نفسه إلى الشرطة ، ولكنها تمنعه ، وتشعر بالعاطفة التي تدفع كل منهما نحو الآخر ، فيتكاشفان بحبهما ، بيد أن إحدى الوصيفات توشى بالحكاية كلها إلى مدير الشرطة . فلا مفر من أن يهرب «ستانيسلاس» فوراً من القصر . ويريد ستانيسلاس أن ينقذها من تلك الحياة الكثيرة التي تحياها ، كما أنقذت حياته ، فيطلب منها أن تخرج من عزلتها وأن تسترد سلطتها وتحمل أعباءها ، وتقضى على أعدائها ، وأما هو فسيأوى إلى الجبال ، بعيداً عن أيدي الشرطة . فتصيح الملكة لكلامه ، وتأمّر بالاستعداد لدخولها العاصمة في احتفال رسمي . وتتركه في القصر ، لتقوم بنزهة على ظهر جوادها في الغابة ، وفي هذه اللحظة يصل مدير الشرطة ليراود ستانيسلاس على الانضمام إلى أعداء الملكة نظير منحه حريته ، ويخبره بأن القصر محاصر برجاله ، وفي هذه اللحظة تعود الملكة فينسحب مدير الشرطة ويتجرع «ستانيسلاس» السم ليأسه من قيام أية علاقة بينه وبين الملكة ، ولكي يجعلها حرة ، (وكان مدير الشرطة قد هدد بإذاعة فضيحة غرام الملكة به) . وقبل أن يموت بدقائق يخبره بأنها قد خدعته طيلة ذينك اليومين ، وأنها تبغضه وتحقره ، وأن الاتفاق تام بينها وبين مدير الشرطة ، وأنها هي التي أمرت بمحاصرة القصر ، والمسألة كلها لا تعدو أن تكون مهزلة للتسرية عن نفسها ، وتضربه بسوطها ، فيهتاج «ستانيسلاس» ألماً ، ويطعن بالخنجر بين كتفها . وكان هذا هو ما تنتظره فقبل أن تلفظ أنفاسها الأخيرة تعترف له بأنها تظاهرت بخيانتها لكي ترغمه على قتلها ، فقد كانت تريد أن تموت معه .

وما أن عرضت مسرحية النسر ذو الرأسين على المسرح حتى انهار عليها النقاد هجوماً وتجريحا شديدين . وكان جوهر الاتهام الموجه إليها هو أنها مسرحية مصطنعة ، وأن كل ما فيها زائف ، متكلف وأنها تنتمي إلى المسرح الرومانتيكي ، ولا تعدو أن تكون ثمرة لا غناء

فيها . والواقع أن للمسرحية مظهر الميلودراما - كما رأينا من أحداثها المتلاحقة العنيفة . بيد أن هذا المظهر ما هو إلا قناع لامع براق يخفى وراءه حقيقة إنسانية لا تتغير بتغير الزمان والمكان . وليس عبثا أن اتخذ كوكتو عبارة بلزاك القائلة : «ما كانت تستطيع حتى الاعتماد على المصادفة ، ذلك أن هناك حيوات بلا مصادفة» . - شعارا وضعه على رأس مسرحيته .

فالبطلة تتساءل عن «معنى» المصير . أنها تحلم بمصير مأساوى ، ولما كانت تعلم أن المصير يجب أن يتصرف من تلقاء نفسه ، فأنها لاتفعل شيئا لإكراهه . وتغلق على نفسها أبواب القصر ، وتنتظر فلا يحدث شيء . وحين يهبط عليها ستانيسلاس وتلمح شدة الشبه بينه وبين الملك الراحل ، تعتقد أنه قدرها ، وقدرها هو الموت . بيد أن الشاب لا يقتلها ، بل يقع في غرامها . وهنا تبدأ في التساؤل من جديد : إنها هي التي تقرر «الآن» أن يكون هذا الشاب هو مصيرها . . . فهي التي تدبر وتقرر ، وتتحكم فيما يحدث لها . وهكذا ، فإن الموضوع الحقيقى في مسرحية النسر ذو الرأسين هو صراع البطلة مع قدرها الذى تريده أن يكون مأساويا ، فلا يكون إلا مبتذلا . بيد أنها تتمكن في ختام المسرحية من الحصول على ما تريد ، فهي تصوغ ميتهما وفق مشيئتها حين تكذب على «ستانيسلاس» وتوهمه بأنها غدرت به ، فيقتلها ، وتموت مع حبيبها الموت المأساوى الذى كانت تصبو إليه . وهذا المشهد الختامى هو الذى يضيف على المسرحية دلالتها العميقة ويجلو فكرتها الأساسية ، ألا وهى أن الانسان يستطيع أن يكون «صانع مصيره» ، وهى فكرة جديدة في مسرح كوكتو ، تختلف كل الاختلاف عن الفكرة السائدة في مسرحياته السابقة ، فالأبطال في تلك المسرحيات لا يتساءلون عن تلك القوة الغامضة التى تسوقهم إلى أقدارهم دون أن يستطيعوا لها دفعا ، قد يقبلونها أو يرفضونها ولكنهم لا يتجاوزون الرفض أو القبول إلى ما هو أسمى . أما في مسرحية النسر ذو الرأسين فلولا أن مثلت الملكة تلك المهزلة ، لما قتلها «ستانيسلاس» . والعجيب في هذه المسرحية ذات الواجهة الرومانتيكية الخلافة ، أنها تنتهى بنا إلى نتائج مضادة للرومانتيكية تمام التضاد ، وأنها تخلق من الميلودراما ، مأساة لها ما فى المأساة الإغريقية من وحدة ومن كثافة .

وأثارت مسرحية باخوس من النقد والهجوم ما أثارته مسرحية النسر ذو الرأسين وذلك عندما عرضت لأول مرة فى ٢٠ ديسمبر سنة ١٩٥١ ، وقد أطلق إشارة الهجوم الكاتب «فرانسوا مورياك» برسالة مفتوحة فى ملحق الفيجاور الأدبى موجهة إلى جان كوكتو ، وفيها يتهم مسرحية باخوس بأنها - فى رأيه - عملية انتقام موجهة ضد الكنيسة الكاثوليكية ، ويؤيد رأيه بشواهد من المسرحية تبدو - عند اقتطاعها من السياق - مؤيدة لهذا الرأى .

تدور حوادث المسرحية سنة ١٩٢٣ فى مدينة ألمانية صغيرة أثناء عصر الإصلاح والثورة الريفية ، وفى العهد الذى كان فيه البابوات يتنازعون العرش ، وتسود القوضى والعنف فى القيم والعقائد على حد سواء . انحازدوق هذه المدينة الصغيرة سرا إلى حزب لوثر ،

وكذلك ابنه «لوثار» وابنته «كريستين». وفي هذه الأثناء يصل الكاردينال الشاب «زامبي» مبعوثا خاصا من البابا للتفتيش على هذه المقاطعات وكتابة تقرير عنها. ويتفق يوم وصوله مع انتخاب «باخوس»، وكانت العادة قد جرت في هذه المدينة على أن تنتخب كل خمس سنوات في عيد الكروم «باخوسا» تجعله ملكا لمدة سبعة أيام، بحيث تكون له حقوق كاملة وحصانة تامة. وفي اليوم السابع، يُحرق رداؤه الملكي، ويعود «باخوس» رجلا فانيا من بني البشر. ويدعى الكاردينال «زامبي» للإدلاء برأيه عن هذه الانتخابات. وتقترح «كريستين» ترشيح فلاح شاب اسمه «هانز» أختبل عقله من جراء قسوة النبلاء ويعيش في حمايتها، وينتهي بها الأمر إلى الوقوع في حبه ويوافق الكاردينال فيتم انتخاب «هانز» لأنه لا يستطيع أن يضر أحدا. بيد أن كل شيء يتحول تحولا تاما، فقد كان «هانز» يتظاهر بالجنون وكان ينتظر هذه الساعة، فما أن يتم انتخابه، حتى يذهل المدينة بأعماله الثورية فهو يفيض الطغيان والطغاة، ويريد أن يوقف الشعب من غفلته، وأن يدفعه إلى حب الله وعبادته خارج الكنائس، كما يدعو إلى الحرية الفردية. بيد أنه يفعل هذا كله على غير منهج منظم، وفي غير أيديولوجية واضحة، فتكون النتيجة أنه يكتسب بغض الجميع في نهاية اليوم السابع من تنصيبه ملكا، ولا يبقى له إلا حب كريستين ولوثار. ويهم الشعب بإحراقه حيا، فيتدخل الكاردينال لإنقاذه بأن يصحبه إلى الكنيسة، ويطلب منه أن يدخل في سلك الرهبنة. ويرفض هانز، لأنه يريد أن يبقى حرا، ويتوسل إلى «لوثار» أن يقتله حتى يتجنب الموت حرقا، فيصيبه «لوثار» بسهم في قلبه. ويعلن الكاردينال أن «هانز» قد كفر عن خطاياها، وبياركه، وينقذ روحه على الرغم منه، كما ينقذ بصمته الدوق وابنته وابنه، رغم كل ما يرتكبونه من تجديف وهرطقة.

ومسرحية باخوس مسرحية ذهنية أو مسرحية «أفكار» - وهذا شيء جديد في مسرح كوكتو - مع هذا التحفظ وهي أنها لا تريد أن «تثبت» شيئا أو أن ترفض شيئا، ولكنها تعرض حقيقتين، أو خصومتين، أو عالمين، هما عالم «الكاردينال»، وعالم «هانز». وتنتهي المسرحية دون أن تجد حلا لهذا التناقض، بل تترك اختيار الحل للمتفرج.

والواقع أن مسرحية باخوس تعرض وجهة نظر أخلاقية صعبة، هي جماع مذهب كوكتو الأخلاقي الذي نلمح شذرات منه في رسالته إلى جاك ماريتان وفي روايته نهاية بوتوماك (١٩٣٩)، وفي مسرحيته فرسان المائدة المستديرة وهو مذهب يتجاوز العقائد، ويكشف عن مواطن الضعف في الكنيسة حين تتحول إلى حزب سياسي، وعن صعوبة بقاء الإنسان حرا وسط طغيان العقائد أيا كان مصدرها. وهذا الموضوع من الموضوعات التي يعتز بها كوكتو لأنه عاش هذه التجربة هو نفسه، ومأساة «هانز» هي مأساته. وكوكتو يصور في باخوس الفرد في صراعه ضد الروح الشمولية وضد كل المذاهب السياسية. ويطلبه «هانز» مسيحي متمرد لا يريد أن يرجع إلى شيء سوى ضميره، فهو يعتنق نوعا من

«الصوفية في حالتها الوحشية» صوفية خالصة لا تخضع للنظام أو التهذيب . على عكس «الكاردينال» الذى يدبر ويحسب ، ولهذا تكون أفعاله مفيدة قوية ، فهو يمثل النظام على هذه الأرض ، ويكشف عن أخطار الفوضى ، ويبين أنه أقدر على فهم الشعب من «هانز» . ومن الصراع بين هاتين الشخصيتين يقودنا كوكتو فى الفصل الثالث والآخر من المسرحية إلى الموضوع الأبدى للمأساة : مأساة المسيح وجان دارك وسقراط والكثرا . . . شعور الفرد بالوحدة إزاء الجماهير التى ترفض الاستثناء والخروج على صفوفها والتى تقتل العبقريّة الفردية . شخصيات المسرحية كلها طيبة ، فالشاعر هنا لا يلجأ إلى الصراع المعهود بين الخير والشر ، أو بين بطل نبيل وأشخاص أشرار ، وإنما البطل هنا - وهو «هانز» يقف ضد الآخرين ضد «المجتمع» وضد الحياة نفسها . وانتصاره الحقيقى هو «إخفاقه» أو «سقوطه» أو «استشهاده» فى هذا الصراع ، ولذلك فإنه يرفض الفرار مع كريستين إلى سويسرا ، ويختار «الموت» لكى يظل محتفظا بنقاته ، فيقول مخاطبا كريستين : «إذا أحرقتى كسبت . وإذا هربت ، خسرت . . . ومن إنسان حر إلى إنسان حر ، ومن محرقة إلى محرقة ، ربما انتهى الأمر بقضية الاله إلى أن تقهر الشيطان الذى يتنكر على هيئة ناسك .» وهكذا يظل «هانز» حرا إلى النهاية حين «يختار» موته . . . موته المحتوم ، المختار فى آن معا ، الموت المأساوى بلا منازع .

ثالثا : فرسان المائدة المستديرة

تقع هذه المسرحية - كما سبق أن شربنا - فى المرحلة الثانية من مسيرة كوكتو الدرامية ، أعنى مرحلة اللجوء إلى الأساطير . وهو هنا يلجأ إلى الفلكلور الفرنسى فى القرن الوسيط ، مفتتحا بذلك سلسلة من الأعمال الشعرية والمسرحية والسينمائية التى تمتع من نفس هذا النبع وهى : رينو وأرميد ، والعود الأبدى ، والجميلة والوحش .

المحور الرئيس الذى تدور عليه هذه المسرحية هو الصراع بين الحق والباطل ، بين الحقيقة والزيف ، بين الصدق والكذب ، ذلك الصراع الذى يتنازع قلب الإنسان ويمزقه ، ويخدره ، ويوقظه . وهو موضوع أثير عند «جان كوكتو» سنلمسه أيضا فى مسرحية الآباء الأشقياء .

نشهد فى الفصل الأول من المسرحية سيطرة الزيف والخداع على قصر الملك «آرتوس» فى كاميلوت ، فهذا القصر غارق فى الخدر والنعاس ، والحمود ، والموات ، نتيجة لأفعال الساحر «مرلان» الذى يتخذ الملك مستشارا له . وحينما حل هذا «الساحر» ، حل العقم والجذب والخراب ، بيد أن هذه القدرة السلبية التى يتمتع بها لا تستطيع احتمال الحقيقة ، ولهذا فإنه يحيا على الفوضى والزيف عتصما بالشيطان . ويغضى الملك والمملكة عن أفعال مرلان : الملك لأنه يؤثر الدعة والسلام ، ويريد الإبقاء على راحته ما وسعه ذلك ؛ والمملكة

لأنه يحجب غرامها بالفارس لا نسلو عن عيني أهل البلاط ، وهذا الجوا أتاح لها أن تخون زوجها ثمانية عشر عاما - هي عمر ابنها «سجرامور» الذي أنجبته من عشيقها - دون أن يفتن زوجها إلى هذه الخيانة . هذا الجوا إذن يناسب الملك والملكة على السواء لأنه يخدم ضعفهما ، ويلائم أنانيتهما .

بيد أن طبيعة الفارس «لانسلو» النبيلة تأبى الاستمرار في هذا الخداع ، وتثور على الأكاذيب التي أصبحت نسيج حياتها نفسه ، ويشرع في التساؤل عن الأسباب العميقة وراء الجوا الكئيب الذي يسيطر على القصر ، وينتهي به التساؤل إلى تقرير مسئوليتها بسبب ما يرتكبانه من خطيئة - عن كل ما يحدث . وتحاول الملكة عبثا أن تخفف من تأنيب ضميره ، فيعقد عزمه على الدخول في حومة الصراع . وهنا يصل الفارس «جالاهاد» الذي يتصف بالطهارة والنقاء ، فيجد فيه عونا قويا ، ويوقع الفوضى والارتباك في صفوف أنصار الزيف والخداع ، ويرغم «مرلان» على الكشف عن نفسه . وينتهي الفصل الأول بالشروع في الصراع .

ويعرض لنا الفصل الثاني تفاصيل هذا الصراع الشرس ، فنرى «لانسلو» و«سجرامور» في صراعهما مع الشيطان . والشيطان لا يظهر على المسرح ، غير أن حضوره يحوم حولهما . ويغتنق الشيطان صقر «سجرامور» الذي اهتدى إلى زناانة سجن فيها «جوفان» ابن شقيق الملك ، وخطيب «بلاندين» ابنته . ويقوم الشيطان بهجمة عنيفة على «لانسلو» بأن يحضر إليه ملكة مزيفة (وفي المسرحية جنى صغير هو «جينيفر» يتشكل وفقا لأوامر مرلان على الهيئة التي يريدونها) ، وهذه الملكة المزيفة تحاول تحطيم معنويات «لانسلو» وإشاعة اليأس في نفسه ، وتكاد تدفعه إلى الجنون ، لأنه يحس بالخداع ، ولا يستطيع أن يحسر عنه القناع . بيد أن وصول «جالاهاد» يبدد هذا السحر ، ويبث الطمأنينة في قلب «لانسلو» ، ويحرر «جوفان» من سجنه ، ويسحق «مرلان» عميل الشيطان ، وينتهي هذا الفصل بانتصار «جالاهاد» انتصارا ساحقا .

وفي الفصل الثالث والأخير ، تزول عن قصر «آرتوس» كل آثار الخدر والهمود ، فيخرج من سباته الزائف . ويستيقظ «المصير» الذي خدرته أعمال السحر ، ويحاول استرداد الزمن الضائع ، وتكون الأزمة هنا هي مواجهة الحقيقة العارية بغير قناع . وبعد أن كان كل شيء زائفا في القصر ، يعود إلى الحياة الواقعية وتتكشف الحقيقة ، ويسود النظام . ويقتل الملك صديقه الفارس «لانسلو» حين يكتشف خيائته ، فتخضع الملكة لمصيرها ، وترضى بالعقوبة التي وقعت عليها بمقتل «لانسلو» ، كما وقعت من قبل على ابنها وابنتها أثناء سيطرة مرلان ، وفي العهد الذي تغلبت فيه أنانيتها على شعورها بالأمومة . بيد أنها تحصل - جزاء على هذه التضحية - على فرصة اللحاق بعشيقها لأن «حياتها الحقيقية هي أن يكون الواحد منها مع الآخر» . وتتبدد الأكاذيب بعضها إثر بعض ، وتتوالى الأعاجيب ، وترتفع

الستائر المسدلة ، وينجذب النعاس والجذب ، وتظهر «الكأس المقدسة» (الجرال) أخيرا في كاميلوت ، بعد أن تتحرر مما يعوق ظهورها ، وهذه الكأس ليست في الحقيقة سوى «ذلك التوازن النادر مع الذات» . أما جالاهاد ، فيرحل عن كاميلوت لأنه الشاعر الطاهر الذي لا يرتبط أى ارتباط بالأرض ، ولا يستطيع البقاء طويلا في مكان ما ، فهناك دائما من ينتظرونه ، وكذلك يذهب مرلان إلى مكان آخر ، حيث لا ينقطع أذاه . وهكذا نرى أن رسالة «جالاهاد» هي أن يطرد الكذب لكي تزدهر الحقيقة وتسود . بيد أن موقف كل شخصية من الحقيقة حين تتكشف في الفصل الأخير من المسرحية يختلف عن موقف الآخر . فالقدر يضرب ضربته في أول الأمر - على كل من «لانسلو» والملكة ، ثم يعود فيجمع بينهما جزاء ما أبدياه من نبل وعظمة إزاء ما نزل بهما من عقاب ، وتحقق بذلك حياتهما الحقيقية . أما بلاندين وجوفان وسجرامور ، وهم ضحايا عهد الأكاذيب - فانهم يجدون في العودة إلى النظام تعويضا لهم عما كابدوه . وتأتى في النهاية حالة «آرتوس» التي تجلو موضوع المسرحية أحسن الجلاء ، وهي أشد الحالات إيلا ما ، ذلك أن هذا الملك كان يجد سعادته في ذلك الجو المسحور الذي كان سببا في تعاسة مملكته ، فهي سعادة مبنية على شقاء الآخرين ، مشيدة على الأوهام والأحلام ، سعادة بلا أساس في واقع الأمر ، وما تثبتته المسرحية هو أن الحياة ليست حلما . ولهذا فانه حين يستيقظ على الحقيقة ، يجدها قاسية ، بل إنها تؤذيه . ولكنه في الوقت نفسه يستبعد فكرة الانتحار بعد أن لم يعد ثمة ما يحيا من أجله ، إذ ينبغي عليه أن يدفع ويدفع جزاء حياته السابقة القائمة على الوهم . يقظة الملك إذن مفعمة بالمرارة ، ولكنه يريد أن تعود الحياة إلى كاميلوت بأى ثمن . وهنا يسخر منه مرلان مشيرا إلى جثتي «لانسلو» والملكة قائلا : «هاهى تبدأ بداية حسنة . . » فيرد عليه الملك : «أوتر الأموات الحقيقيين على حياة زائفة» .

هذا هو الموضوع الرئيس في مسرحية فرسان المائدة المستديرة . وفي تناول كوكتو لهذا الموضوع يمزج الأسطورة والخرافة بالمأساة والطهارة مزجا ، بحيث تبدو لنا المسرحية محيرة لأول وهلة ، مما يذكرنا بمسرحية سابقة لكوكتو هي مسرحية أورفيوس ، فكلتا المسرحيتين تدور فيهما الدراما على عدة مستويات في وقت معا .

وفي المسرحية شخصية لا بد أن نقف عندها متأملين هي شخصية الجنى «جينيفير» خادم مرلان ، وهذه الشخصية لا تظهر إلا متلبسة بأشكال الآخرين ، فهي جوفان تارة ، والملكة تارة أخرى ، وجالاهاد تارة ثالثة . وعلى هذا فأننا نشاهد على المسرح ازدواجا لكل شخصية من هذه الشخصيات ، الشخصية الزائفة والشخصية الحقيقية . وحين يتقمص جينيفير إحدى هذه الشخصيات ، فانه يتقمصها بصورة هزلية لأنه يظل هو نفسه مع ذلك مما يوقعه في زلات لسانية مستمرة . وهذه التحول الهزلي تقطعه المشاهد المأساوية كالموقف الذي يتضمنه الفصل الأول بين «لانسلو» والملكة ، والذي يعرض فيه الفارس موضوع المسرحية

عرضا رائعا بتصميمه على خوض الصراع ضد الكذب .

وفي الفصل الثانى الذى تظهر فيه الملكة الزائفة تصل إلى ذروة التزاوج بين المأساة والملهية : إذ تبدو الملكة الزائفة فى حالة سكر شديد بحيث لا تستطيع أن تلعب دورها ، فهى تتخبط تخبط الأحمق المافون ، بيد أننا نتأثر من جهة أخرى تأثرا شديدا ، بما يعترى «لانسلو» من قلق وعذاب ويأس ، وما يعتمل فى نفسه من صراع أليم .

ويعد مشاهد الغيرة العاصفة التى تجتاح «آرتوس» والتى يتضمنها الفصل الثالث والأخير ، يتغير ذلك الجو المشحون بالمأساة تغيرا مفاجئا بوصول «جالاهاد» الزائف ، ثم تسلمنا المهد الأخيرة إلى ختام هادىء للمسرحية ، حيث يسود السلام والحب والحقيقة .

رابعا : الآباء الأشقياء

تنتمى هذه المسرحية إلى المرحلة الثالثة من مراحل التأليف الدرامى عند كوكتو ، والتى تسمى بمرحلة المسرح الحديث . كتبها كوكتو سنة ١٩٣٨ ، ومنذ ذلك الحين وهى تعد من أنجح مسرحيات كوكتو من الناحية الجماهيرية ، وإن يكن النقاد قد استقبلوها فى مبدأ الأمر فى كثير من التحفظ ، ولكنهم لم يجدوا بدا فى نهاية الأمر إزاء النجاح المتواصل والإقبال الشديد عليها - لم يجدوا بدا من الإعجاب بها ، والاعتراف بأنها عمل درامى متكامل .

تعرض علينا المسرحية أسرة مغلقة على نفسها ، وكأنها تعيش فى «راحلة متنقلة» Roulotte ، إذ تغلب عليها طبيعة بوهيمية ، تجعل العلاقات بين أعضائها فريدة من نوعها : فالأب «جورج» رجل حالم ، يعيش فى عالم مخترعات وهمية لا تنتهى إلى شىء ، والأم «إيفون» امرأة عليلة تقضى معظم وقتها فى الفراش ، وتهمل زوجها إهمالا تاما ، ذلك لأنها تحب ابنها «ميشيل» حبا جنونيا يستغرق كل عواطفها ، أما «ميشيل» فشاب يتميز بسذاجة ونقاء شديدين ، يعيش هو أيضا فى عالمه الخاص الذى لا أثر للخبرة أو التجربة فيه . وتشاطرهم الحياة الخالة «ليوني» - التى يدلونها باسم «ليو» - وهى أخت «إيفون» ، على شىء كبير من الجمال والأناقة والثراء ، وهى التى تتولى الإنفاق على الأسرة كلها ، و«ليو» هذه عانس ، لأنها كانت تحب «جورج» - وما زالت تحبه - مع أنه اختار أختها للزواج . ومنذ عشرين عاما تعيش «ليو» فى تلك «الراحلة المتنقلة» التى تمقتها وتعبدها فى آن واحد ، فهى تبغض الفوضى الضاربة أطنابها فى ذلك البيت ، تلك الفوضى التى لا يستغنى عنها جورج وإيفون وميشيل ، وهى تود أن تفرض نظامها وسلطتها على هذه الأسرة البوهيمية . وحين ترتفع الستار ، يضطرب الهدوء النسبى الذى يسود بين أفراد هذه الأسرة نتيجة لمبيت ميشيل فى الخارج دون أن يخطر أمه ، ونعلم فيما بعد أن ميشيل قد وقع فى غرام فتاة تدعى «مادلين» ويريد أن يتزوجها . ومن الطبيعى أن تعارض «الأم» معارضة عنيفة ، لأنها لا تريد أن تقتسم ابنها مع أحد أيا كان . ويتعقد الموقف لأن «مادلين» كانت عشيقة

«جورج» فترة من الزمن قبل أن تصبح خطيئة «ميشيل» دون أن يعلم أحدهما بعلاقتها بالآخر ، ويشور «جورج» حين يعرف برغبة ابنه بالزواج من «مادلين» وتتأبه الغيرة ، كل ذلك دون أن يعلم ميشيل شيئا عن علاقة أبيه بخطيئته . ويهدد «جورج» مادلين بإفشاء سرها إلى ابنه إن لم تهجره تماما ، ويرغمها بذلك على أن تكذب على «ميشيل» بأن لها علاقة مع شخص آخر ، لا تكشف عن اسمه ، ولهذا فإنها لا تستطيع أن تتزوجه . ويتخذ جورج هذا الموقف كله بايعاز من ليو . ترضخ الفتاة المسكينة ، فتقطع علاقتها بميشيل الذى يصاب بصدمة عاطفية عنيفة تكاد تفقده رشده . وتحول «ليو» عن موقفها لتقف هذه المرة إلى جانب «مادلين» ، وتهديء من نائبة «جورج» وتجعله يتغلب على غيخته ، وينكر ذاته في سبيل سعادة ابنه . وتعترف «مادلين» لميشيل بأنها كانت تكذب عليه ، ويصبح الطريق الآن ممهدا لزوجتهما . أما «إيفون» التى لا ترى في «مادلين» سوى امرأة اختطفت منها قلب ابنها ، منافسة انتصرت عليها - فلا تتحمل التضحية فتتحرر .

هذا هو موضوع المسرحية ، وهو موضوع يجعل منها مسرحية من مسرحيات «الفودفيل» أو «الميلودراما» . وليس الموضوع جديدا ، فاشترك الابن والأب في حب فتاة واحدة دون أن يعلما بذلك موضوع عاجله مولير في مسرحيته البخيل . فماذا فعل كوكتو ليجفل من هذا الموضوع المتذل ، وهذه الميلودراما الصاخبة ، مسرحية عظيمة - هذا دون أن يلجأ إلى حيل الإخراج ، أو إلى الاستعانة بالكومبارس أو بأى شيء خارجي : بل بالاعتماد كلية على ما يجرى داخل عقول الشخصيات وقلوبهم ؟

الموضوع الحقيقى لمسرحية الآباء الأشقياء هو نفس موضوع مسرحية فرسان المائدة المستديرة على الرغم من تفاوت العصور في كل من المسرحيتين : إنه الصراع بين الصدق والكذب الذى يتخذ من قلب الإنسان ساحته . وهو هنا ينتقل إلى مستوى آخر ، هو الصراع بين النظام والفوضى ، وهما كلمتان ترددان كثيرا في حوار المسرحية وكأنهما نغمتان دالتان Leit - motives . وينتهى الصراع - كما هو الحال بالنسبة لمسرحية فرسان المائدة المستديرة - بانتصار النظام على الفوضى ، والحقيقة بكل قسوتها ومرارتها - على أوهام الأبطال وما يقعون فيه من سوء التفاهم . ونحن نجد في المسرحيتين نفس العوس المفاجئة إلى الواقع بكل ما يجره ذلك من كوارث للبعض وسعادة للبعض الآخر . والنغمة الرئيسية في مسرحية الآباء الأشقياء تدور حول الحب المستحيل ، والانفصال المحتوم ، والأمل في العودة إلى الاتصال في عالم آخر غير هذا العالم . وهنا يحوم ظل المسرح الإغريقى ، وتنتقل أسطورة «جوكاستا» إلى جو العصر الحديث ، وبذلك يثبت «كوكتو» أن روح المأساة الحقيقية يمكن أن تولد من جديد في كل زمن ومكان .

الفصل الأول من المسرحية تمهيد ممتاز للمأساة التى ستوالى أحداثها في إحكام منطقي تام ، يسلمنا إلى تلك النهاية الفاجعة وهى انتحار الأم «إيفون» . والحادث الذى يفجر

الطاقات الكامنة في الأشخاص ، ويودى بالهدوء الظاهري الذي يسود البيت وكأنه قبلة مفاجئة - هو مبيت «ميشيل» الابن في الخارج . هذا الحدث التافه هو الشرارة التي تشعل الحريق ، أو الإشارة التي تطلق قدرا محتوما لا يتتظر سواها ، قدرا يخرج هذه الأسرة المغلقة من قوقعتها ، لتعجم عودها في غضون أيام ثلاثة - تنتهى فيها حياتها القديمة ، لتحيا - أرادت أو لم ترد - حياة جديدة . ويعرض هذا الفصل الشخصيات الرئيسية التي تتألف الحركة المسرحية من التناقض بينها : جورج وإيفون - الأب والأم - ليسا سوى طفلين كبيرين يجبان الفوضى ، وهما قادران على الإتيان بأفضل الأفعال وأسوئها معا : أفضل الأفعال لأنها نقيان ، ومن الممكن أن يهيب المرء بطبيعة قلوبهما ، وأسوئ الأعمال لأن شعورهما الأناني يجعل منهما جنسا خطرا يمكن أن يتطرف إلى حد ارتكاب العنف والانتحار . أما «ليو» فليست طفلة مثلها ، بل هى على النقيض منها : عقلية حاسبة منظمة مدبرة ، ولهذا كانت أخطر الثلاثة . وهى الضحية والجلاذ والمنقذة لشخصيات المسرحية كلها في وقت واحد . وهى التى تحكم العقدة ثم تفكها ، وكأنها وسيطة القدر المحتوم . والصراع الخفى التى ينشب بينها وبين شقيقتها هو المحور الأساسى الذى تدور حوله حركة المسرحية . فالتناقض بينهما واضح منذ أن يرفع الستار ، والهوة تتسع بينهما من حوار إلى حوار . ويتضمن الفصل الأول بذور المأساة كلها : ثورة الأم حين تعلم برغبة ابنها في الزواج ، انهيار الأب حين يدرك أنه وابنه مشتركان في حب فتاة واحدة .

والفصل الثانى أقل جمالا من الفصل الأول لأنه يدور في جو الأكاذيب . فنحن نرى «الآباء» يشمرون عن سواعدهم لتحطيم مشروع «الابن» للزواج . ولكننا نحس إحساساً غامضا بأن اكتشاف «الحقيقة» كفيل بالقضاء على هذه المحاولة التى يقوم بها الأب «الغيور» بإيعاز من ليو «الشيطنانة» . وكما كان الفصل الأول عرضا للشخصيات الثلاث الرئيسية في المسرحية ، كان الفصل الثانى هو فى حقيقته عرض لطبيعة الشخصيتين الثانويتين : «مادلين» و«ميشيل» . والحق أن فضول المتفرج عند نهاية الفصل الأول يكون قد بلغ أقصاه لمعرفة «مادلين» التى كانت سببا فى كل ماحدث فى الفصل الأول دون أن يراها . ولهذا يقدمها لنا «كوكتو» فى عناية بالغة ، بسيطة ومعقدة ، وهى فى تناقض تام مع أسرة «ميشيل» ، ومن ثم كان خوفها الشديد من مواجهة هذه الأسرة رغم ما يبذله ميشيل من مجهود لبث الطمأنينة فى نفسها . وبالأشعار التى يوردها المؤلف من مسرحيتى بريتانيكوس Britannicus ولورنزاتيكو Lorenzaccio والتى تصور هذا الموقف تصويراً دقيقاً - يهيؤنا لجريمة الاغتيال الأخلاقى التى سيرتكبها «الآباء» . ويضرب «جورج» ضربته ، ليرغم مادلين على الانفصال عن ميشيل ، كاشفا بذلك عن وحشيته الكامنة التى تمليها عليه أنانيته وضعفه .

وفى الفصل الثالث تصل المأساة إلى ذروتها ، وتتساقط كل ضروب الأقنعة والزيف

والخداع وسوء التفاهم والأكاذيب التي تراكمت طيلة عشرين عاما بين شخصيات المسرحية - تتساقط جميعا بعضها إثر بعض ، وتتعري الأفتدة فلا يسترها شيء - إنه فصل ظهور الحقيقة .

يبدأ الفصل بتحويل مفاجيء طرأ على موقف «ليو» ، فها هي ذى تقنع جورج بأن ما فعله في الفصل الثانى كان شيئا شنيعا وحشيا ، وعليه أن يصلح ما أفسده ، ويرفض جورج في مبدأ الأمر ، ولكنه ينتهى بالافتناع بعد أن أوضحت له «ليو» قسوته توضيحا لا مزيد عليه . ولم يبق الآن إلا افتناع «إيفون» بأن تقسم ابنها مع مادلين . وتبدو «إيفون» كالفريسة التي تطاردها الأسرة بأكملها ، فلا تجد مناصبا من التسليم ، ويتنزع منها ميشيل كلمة «نعم» التي ستساعده مع خطيبته . وتكمن المأساة هنا في وجود أحداث وشخصيات وعواطف تخرج على المؤلف ، مع دلالة تتجاوز الانسان ، وتشير إلى ما وراءه . و«الأم» تبدو في هذا الفصل كأنها امرأة أصابها مس من الشيطان ، لأنها في الواقع «حقيقة أكثر من الحقيقة» ، هي أشبه بالشعلة التي تلتهم نفسها ، وحبها لميشيل لا يقبل المساومة أو المشاطرة ، وإرادتها تنزع إلى هدف واحد ، ولا شيء سواه : الاحتفاظ بابنها بأى ثمن . وعندما ترى أنها ليست حب لابنها الوحيد ، يحزن جنونها ، وترفض أن تنظر إلى الحقيقة ، وجهها لوجه . وعندما يدخل إليها إلى الحجرة بعد أن قالت نعم ، تعتقد أنه شخص آخر ، ويستولى عليها خوف شديد . . والواقع أنه الموت دخل على هيئة ميشيل .

أما «ليو» فشخصية معقدة متناقضة ، بيد أن هذا التناقض والتحول من موقف إلى آخر ينبع من حبها للنظام ، ذلك الحب الذي يطغى عندها على كل شيء . وهى تعبد جورج ، ومع ذلك فإن كبرياءها أبت عليها أن تذرف الدموع عند ما تزوج أختها ، ولم يمت حبها لجورج ، بل أخذ يكبر مع الأيام . بذلت التضحية ، ولكنها تسيطر على نفسها سيطرة تامة ، وحقدتها ينمو مع حبها ويتخذ مسارب خفية من نفسها ، وتبدو في كل ما تفعله أنيقة في الظاهر والباطن على السواء . ولكن ، هل يمكن أن نعددها مجرمة ؟ هل هي التي تعمدت دفع إيفون إلى الانتحار ؟ جائز . فهي تعتقد أن موت أختها تعبير عن نظام أسمى .

هذا هو التناقض الأساسى بين الشقيقتين : فوضى إيفون خالصة لا شائبة فيها ، ونظام «ليو» مشوب . «إيفون» بسيطة مندفعة كالطفلة ، و«ليو» داهية أربية حاسبة ، حتى دون أن تتعمد ذلك . ولهذا اختارها القدر كوسيلة في هذه المغامرة التي تجرى بينه وبين أعضاء هذه الأسرة المنكودة ، «القدر» هو الممثل الأول في المسرحية ، خفى ، ولكن حاضر دائما ، كما هو الحال في مسرحية الآلة الجهنمية . الشقيقتان ممسوستان : إحداهما تسيطر عليها عاطفة مجنونة ، والأخرى يسيطر عليها القدر ، كلتاهما قد خرجت عن طورها ، فأصبحت آلة في يد الحقيقة . والأقوال التي تخرج من شفتى كل منهما في المشاهد الأخيرة من المسرحية هي الحق الصراح دون أى لبس أو غموض . وحين يحاول جورج أن يهدىء من

ثائرة إيفون بتقبلها تصرخ قائلة وكأنما ركبها شياطين الحقيقة : «كم من الأعوام مضت دون أن تقبلنى على شفى ؟ والآن تقبلنى لكى تغلق فى . . .» .

وكذلك تخرج الحقيقة من شفى «ليو» بصورة لا تقل فظاعة عن صورتها عند «إيفون» .
فهى على حق حين تقول على رأس أختها التى تحتضر - مخاطبة مادلين : - «امكثى . بهذا أمرك . . سيكون ميشيل فى حاجة إليك ، كما سيكون جورج فى حاجة إلى . . ستكون هناك دائما حروب ، وقرى يعاد بناؤها .» ويتحدث القدر أيضا بلسانها حين تعلن فى ختام المسرحية : «إن كل شىء يسوده النظام» .

كل شىء - فى الواقع - منذ بداية المسرحية يسير فى منطق محتوم ، ويؤدى نتيجة للصراعات الناشئة بين الشخصيات - إلى انتصار «ليو» ، وانتصار النظام ، وهكذا تؤدى «الآلة الجهنمية» عملها فى غير هواة أورحة .

مقدمة

بقلم : جان كوكتو

فرسان المائدة المستديرة Les Chevaliers de le Table Ronde

أعاجيب كثيرة خللت منذ كان راسين يكتب مقدماته ، ومنذ كان يعتقد أن الدفاع عن روائعه ضرورة لا مندوحة عنها ؛ أعاجيب كثيرة وقعت ، وحررت المسرح من القواعد التي كانت تُحده من كل جانب ، أو التي كانت بالأحرى ترغم كاتباً مثل راسين على ألا يقرر حدوده الخاصة بنفسه ، وأن يظهر بمظهر الواعظ الأخلاقي ، بحيث أصبحت أعتقد أن نوعاً آخر من المقدمات هو الذي يصلح لسنة ١٩٣٧ .

بيد أن الصليبان التي صعد إليها أساتذتنا لم تتحول إلى نزعات عامة . كل ما في الأمر أن الصليب قد غير مكانه . وعلينا أن نصعده دائماً ، وقد نكون أقل وحدة ، بيد أننا مشيعون أيضاً بالخواء والشتائم .

أما فيما يتعلق بمسرحيتي فرسان المائدة المستديرة التي أبدوا فيها متحرراً من ضرب من الهوس ببلاد الإغريق ، فقد يكون من الحماسة أن أستند على الأسطورة وأن التزم الدقة ، ذلك أن المصدر الذي ينبع منه مثل هذا العمل هو عدم الدقة نفسه ، وهنا لا نجد الدقة لها مكاناً إلا على هيئة الأشكال المسترة للعدد ، والتوازن ، والمنظور ، والموازن والمقاييس ، وضروب السحر ، الخ . . .

ويبدو لي أشد تشويقاً من ذلك أن أذكر كيف وُلد هذا العمل . ولكن ، لا يلتمس أحد إطراء غير مباشر في تلك الحقيقة وهي أنني أتصل من مسئولية . والواقع أن الإلهام لا يهبط حتماً من السماء ، ولا بد لتفسيره من تقليب ظلمات النفس الإنسانية ، ولن يخرج بالتأكيد شيء جدير بالإطراء . إن دور الشاعر متواضع ، ذلك أنه خاضع لما يمليه عليه ليله .

في عام ١٩٣٤ ، كنت مريضاً ، واسيقظت ذات صباح ، وكانت عادة النوم قد فارقتني - فترأت لي هذه المسرحية من أولها إلى آخرها ، مع أنني أقل ما أكون إلماً بقصتها وعصرها وشخصياتها . بل أضيف إلى ذلك أنني أجدها جملة وتفصيلاً باعثة على النفور .

ولم أتوسل إلى إخراج هذا العمل من الغموض الذى ألفيته فيه إلا بعد ثلاثة أعوام من ذلك التاريخ ، عندما ألح على «ماركيفيتش» بحرارة ، أخرجته من ذلك الغموض ، مثلما يحدث لنا ونحن مرضى ، عندما يطلع علينا الصبح ، فنطيل من أمد أحلامنا ، ونتخبط بين اليقظة والنام ، ونخترع عالما وسيطا نتفادى به صدمة الواقع .

وما أن كتبت المسرحية ، حتى أخذت أنقب عن الوثائق ، فألفيتنى وجها لوجه إزاء أخطائى ككاتب يلجأ إلى الأساطير ، فقررت أن أتمسك بتلك الأخطاء .

وفيا عدا الزهرة التى تتكلم التى خطرت لى من واقعة مختلفة (نبات يشع موجات فى فلوريدا وكأنه محطة إرسال لا سلكى) ، فإن هذا العمل - وأكرر ذلك مرة أخرى - نبع بأكمله - وكأنه هبة - من نفسى لنفسى ، ولكن ينبغى ألا نرى فى هذه الهبة أى امتياز .

بيد أن ما يسترعى انتباهى حين أنظر إلى فرسان المائدة المستديرة بعين خارجية - هو الشخصية الرئيسية ، شخصية «جينيفر Ginifer الخفية - الجنى الصغير ، خادم مرلان Merlin .

هذه الشخصية لا تظهر إلا على هيئة أولئك الذين تجسده فيهم قدرته بوصفه ساحرا . وهؤلاء يكونون الشخصيات الحقيقية (جوفان Gauvain ، والملكة ، وجالاهااد Galaad) تارة ، أو الشخصيات الزائفة تارة أخرى . وسنرى أنه إذا كانت الشخصيات الزائفة تخاطر بإحداث الشر ، فإنها تستطيع أيضا أن تتباهى بمواهب تكون أشد خطرا بقدر ما تمنح من غبطة وهمية . وهذه هى حالة آرتوس Artus الذى يسحره جوفان الزائف ، على حين يضجره جوفان الحقيقى . بيد أن الحياة ليست حلما ، وهذا - وأسفاه ! - ما تثبته المسرحية ، وسيكون القصر الذى زال عنه السحر - كدت أكتب الذى زال عنه الخذر - أقل خفة بالنسبة للبعض ، وأكثر صلابة بالنسبة للبعض الآخر ، ولكنه على كل حال غير صالح لسكنى النفوس التى لا تعتبر الأرض جنة عدن .

وقد عهدنا بتصميم الملابس إلى الأنسة شانييل Chanel ، ذلك أن عصرا من العصور - أيا كان - لا تبرزه إلا «موضاته» ، والمرأة التى تبتكر «الموضة» هى وحدها التى تستطيع أن تجمع بين القوى الخفيفة التى تتسم بها عصريتنا الأنيقة وبين الماضى الأسطورى .

وها هى الدقات الثلاث تلقى بى فى غياهب القلق التى تثيرها كواليس المسرح - وإنه لقلق شبيه بما يعانىه المقامر - فى ذلك العالم الغامض الذى يجب أن نعيش فيه جنبا إلى جنب مع أعمال قدر لها أن تحيا فى مكاننا ، وأن تلتهمنا .

خاشية : من المصادفات المسرحية البحتة في فرسان المائدة المستديرة أن ما اتفق الناس على تسميته بالخير يبدو منتصراً على ما اتفقوا على تسميته بالشر . وهذه الضروب من البراهين نابعة في نظري - من جماليات الواعظ الأخلاقي - وهي أسوأ ما أعرف من جماليات .

وإذا كان على أن أروى هذه المسرحية - وهنا ينبغي أن يمنحنا ما يلقاه النقاد في مهتهم من صعوبة كثيراً من التسامح مع من يتصدى منهم لنقدنا - فهذه هي محاولتي في هذا الصدد .

الفصل الأول

قصر «آرتوس» يغشاها السم والخدر . يعزو البعض هذا إلى «الكأس المقدسة» (الجرال Graal) ، ضرب من التحريم الغامض ، أثر من آثار السيد المسيح يلف بريطانيا بالسكر ، أو يخلعه عنها ، والبعض الآخر راض بهذه الحالة أو متمرد عليها . ويؤدى مجيء جالاهاد (Parsifal) الطهور - الذى برىء من السم - إلى إحلال الكارثة وإشاعة الاضطراب في حزب الدسائس .

الفصل الثانى

في بيت مرلان . نعرف الآن من الذى يخدر قصر آرتوس ، ومن الذى يتنفع من هذا العمل : إنه «مرلان» الساحر ، وهوروج سلبية يتخذ الجنى جينيفر Ginifer خادماً صغيراً له ، ويحوله حسب هواه إلى هذه الشخصية أو تلك . بيد أن قدره جالاهاد الغيبية تجعله يتغلب على قدرة مرلان . ويتلعثم مرلان . . إنها المرة الأولى . فإذا انحسر قناعه ، أخذ يدافع عن نفسه خبط عشواء .

الفصل الثالث

يتخلص قصر «آرتوس» من الخدر والسحر أو - إن شئت الدقة - يصوره الكاتب لنا في أوج محنة التخلص من السحر . الحقيقة تتكشف ، والحياة في مواجهتها أمر عسير .

ويبدأ بالعار يجلل الملكة ، بالموت المزدوج يحل بالزوجة وبالصديق . ويطرد «آرتوس» «مرلان» . أما الشاعر - الطهور - فيهجرها . إنه لا يستطيع البقاء حيث يحبه الناس . وتولد الشمس والطيور من جديد . وهذه الحياة الواقعية ، العنيفة ، المنسية - ترهق «آرتوس» . هل تواتيه القوة التى يتمناها له مرلان ساخراً ؟ غير أن الملك يقول : - «أوثر أمواتا حقيقيين على حياة زائفة» .

نتمنى له أن يكون على صواب ، وأن يحتفظ بالكأس المقدسة العائدة إلى «كاميلوت» Camelot ، وهذه الكأس ليست سوى التوازن - النادر جداً - مع الذات .

ولأن الحريص أشد الحرص على أن يعرف قرائه المتنبيون إلى أي حد أقف خارج هذا العمل .

وعلى جمهور المسرح أن يقرر إن كانت القوى التي توجه الفصلين الأول والآخر تجعل الحياة أقل أو أكثر امتاعا . أما الشيء الجوهرى فما برح أن نعرف - وفقا لقانون بودلير - ما إذا كان ينبغي أن تكون الحياة ممتعة (من رسالة بعث بها بودلير إلى جول جانان Jules Janin) .

ملاحظات

١

لا توجد شخصية «جينيفر» إلا على هيئة الممثلين الذين يؤدّون شخصيات المسرحية ، وفي هذه الشخصيات يتجسد ويتخذ مكانه . ويقوم ممثل واحد بأداء دور جوفان ، ويدور جوفان الزائف ، وممثلة واحدة بدور الملكة ، ويدور الملكة الزائفة . . . وهلم جرا .

وعلى هذا فإن الملكة في الفصل الثاني تستوحى دورها من تمثيل جوفان في الفصل الأول ، كما يستوحى جالاهاذ الزائف في الفصل الثالث دور الملكة الزائفة ، ودور جوفان الزائف . وهذا الأسلوب يتألف منه - شيئاً فشيئاً - دور خفي .

وعندما يلتقى جالاهاذ الحقيقي ، بجالاهاذ الزائف أثناء هربه في الفصل الأخير ، ويقول : «ظننت أنني حطمت امرأة» ، يكون من المفهوم أن نفس الممثل هو الذي سيهرب ، ويخرج من المسرح ، ويفتعل هرجاً ومرجاً ، ثم يعود ليهدىء من نائفة «آرتوس» .

٢

ينبغي أن يتم إخراج العنصر الخارق للطبيعية L'element surnaturel كله في المسرحية دون أقل إهمال ، وبإضفاء طابع الواقعية . وأوصى المخرج بأن يعهد إلى مختص في الحيل المسرحية بتنفيذ الخدعة التي تتحرك بها قطع الشطرنج على رقعة الشطرنج . فمن الضروري أن تنتقل هذه القطع من أماكنها ، وأن تنتصب بشكل ظاهر عنيف .

والمقعد الذي ينزلق ويسقط ، والمائدة المجهزة التي تخرج من الجدار ، والأبواب التي تفتح وتغلق من تلقاء نفسها - كل هذه مشاكل لا يمكن أن تحل في اللحظة الأخيرة ، بل ينبغي أن تكون موضع دراسة طويلة جادة .

وأوصى الممثلين الذين يقومون بالأدوار المزدوجة لكل من الملكة ويلاندين Blandine ، ولانسلو Lancelot وسجرامور Segramor في خاتمة الفصل الثالث - أن يؤدوا أدوارهم بحيث لا يثير الاستبدال أدنى احتقار . والتشابه التام لاجدوى منه . بل يجب أن تتضافر الملابس وطريقة المشي ، وتصفيف الشعر ولونه - على توضيح هذا الاستبدال .

والإضاءة في المسرحية ثابتة ، بحيث لا تتغير إلا في لحظات رحيل «مرلان» السحرية ، في الفصل الثالث ، للعودة إلى الحياة .

ويجب أن تكون قاعة المسرح مزينة بقرون الأيائل (الوعول) ، وبالرايات الصغيرة ، وأن يحاط إطار المسرح بشجرة نسب تضرب بجذورها أمام «كمبوشة» الملقن ، وبحيث تغطي أوراقها المصنوعة من الجبس عباءة المهرج ، وأطراف الشرفة على اليمين وعلى اليسار .

وديكوراقى عبارة عن جدران ، تختلف في كل فصل من فصول المسرحية . والأبواب تتمشى مع أشكال الأحجار ، والحائط بانزلاقه يكشف عن البروز والعمق .

الموسيقى

أبواق جالاهاد (آلات الترومبيت) ومارش الانتصار (المدخل إلى الفصل الأول) :
أ - مقطوعة Trumpet Voluntary لبورسل Purcell (أسطوانة كولومبيا 1986 . L)

مباراة الشطرنج التي أقامها لانسلو (الفصل الثاني) : مقطوعة Hornpie لبورسل
أيضا . (أسطوانة صوت سيده . 1656 . C في نهاية أسطوانة لموتسارت)

موت الملكة (الفصل الثالث) : مقطوعة Solem Melody لبورسل أيضا . (أسطوانة كولومبيا ، 1986 . L) .

« الآباء الأشقياء »

Les Parents Terribles

العملية الصعبة في مسرحية حديثة - على ما يبدو لي - هي أن يقدم الكاتب عرضاً عظيماً ، وأن يبقى في الوقت نفسه مصوراً أميناً لمجتمع يسير على غير هدى . وقد حاولت هنا أن أكتب دراماً في قالب الملهاة ، يكون محورها نفسه عقدة من عقد «الفودفيل» ، إذا لم يكن سير المشاهد ، و «ميكانيزم» الشخصيات دراميين . وقد حرصت أشد الحرص على أن أصور أسرة قادرة على التناقض مع نفسها ، على التصرف تصرفاً يكتفه الغموض ، واضعاً في اعتباري مع هذا كله حجم المسرحية التي ينبغي لكي تنجح على خشبة المسرح أن تبدو كتلة واحدة متماسكة .

ومن الأيسر أن تبدو المسرحية كتلة واحدة إذا لم تحد إحدى الشخصيات الرئيسة أبداً عن رذيلة أو عن فضيلة تتصف بها ، وإذا لم تخرج الشخصيات الثانوية (الكومباس) هي الأخرى عن الخط الذي التزمته من بداية المسرحية إلى نهايتها . ولهذا كانت المشكلة في هذه الفصول الثلاثة تتمثل في عرض أدوار لا ينتظمها نفس واحد ، أدوار قادرة على الارتداد ، والانحراف عن مسارها ، والاندفاع في طفرات ، والعودة إلى ما كانت بسبيله وتشكل بصورة طبيعية جداً «مجموعاً» له نفس واحد ، وثقل واحد .

وينتج عن هذا المنهج أن الأدوار ينبغي أن يُضحى بها على مذبح المسرحية وأن تُخدم المسرحية بدلاً من أن تستخدمها .

وهكذا نرى في الفصل الثاني أن الأم تتوارى لمصلحة المرأة الشابة ، وأن هذه المرأة الشابة لا تظهر في الفصل الأول ، ولا نلمس لها وجوداً إلا في «الطيف» الذي تبعته ، وأن الأب لا يثبت وجوده إلا في الفصل الأخير ، بعد أن كان مظهره هو مظهر الضعف والأنانية والقسوة .

وهناك دوران يتألف منها التوازن بين النظام والفوضى اللذين يحركان مسرحيتي : دور
- الشاب - الذي تتسم فوضاه بالنقاء ، ودور خالته التي تشوب «نظامها» الشوائب . وقد
تماديت إلى أقصى درجة ممكنة في اتخاذ موقف من المواقف التي أحرص عليها ، وهو أن أبقى
- خارج - المسرحية ، وألا أدافع عن أية قضية ، أو أنجاز إلى جانب دون آخر .

وينبغي على المسرح أن يكون عملاً فحسب ، لا أن يكون عملاً طيباً أو شريراً . فإن
فرنسا لم تعد ترغمنا على أن نقوم بدور الواعظ الأخلاقي ، والصعوبة الكبرى التي ينبغي
التغلب عليها هي اكتساب الأسلوب ، دون تكلف ودون جرى وزاء البلاغة .

وبعد ، فهل بي حاجة إلى أن أضيف أنني اخترعت شخصياتي اختراعاً ، وأنني لم أحاك
شخصاً يمكن أن أعرفه ؟ فما كنت أهتم ، لكى أضفى عليها الحياة ، إلا بالتسلسل المنطقي
لظروف لا منطقية . وفي هذه المرة كانت نبرة الصوت والهيئة الخاصة لبعض الممثلين الذين
وضعتهم نصب عيني - عوناً لي في عملي هذا .

المقدمة الثانية

بقلم : جان كوكتو

كتبت في المسرح

« للآباء الأشقياء »

هذه ، بلا أدنى شك ، أخرج محاولات جميعاً ، وأشدّها خطورة : أن أحبس نفسي في فندق بمدينة مونتارجي ، وأن أدير ظهري لفضيحة الإخراج . أأعترف أنني أصل هذه الفضيحة ؟ لكن الفضيحة تبدأ في أن تكون شيئاً فاضحاً حين تصبح جوهرراً لعقيدة بعد أن كانت شيئاً نابضاً بالصحة والحياة ، أو إن جاز لي أن أقول ، حين تأتي بمكاسب .

كان من الطبيعي - بعد ظهور أنطوان - أن تستخدم آليات ضخمة للديكورات ، والملابس والحركات . وقد صنعنا هذا كله . واليوم أصبح النص الذي يتخذ ذريعة ، والإخراج المتطرف أمرين شائعين ، بل إن الجمهور يطالب بهما . فمن الضروري إذن تغيير قواعد اللعبة .

إن العودة إلى الوراء شيء مستحيل ، غير أن الاقتداء ببعض النماذج اللطيفة فيه من الإغراء ما فيه . وإنّي لأتذكر عهداً كان مسرح «البولفار» هو السائد دون منازع ، ولم يكن الإخراج فيه ممهوراً بتوقيع . وكان التمثيل الطبيعي عند ممثلين مثل جيتري وريجان هو التمثيل الطبيعي في المسرح ، وكان لا يقل بروزاً عن شطحات نجوم المسرح الذائعي الصيت حينذاك من أمثال سارة برنار ومونيه سوللي ، ودي ماكس . في ذلك العهد كنت أحلم بالمسرح من خلال البرامج والعناوين والإعلانات ، وخروج أمي بثوبها المخمل الأحمر . كنت أتخيل مسرحاً ، ويمسرح أحلامي هذا تأثرت .

وفي «مونتارجي» حاولت أن أكتب مسرحية تكون ذريعة لإظهار براعة كبار الممثلين ، لا ذريعة لاستعراض براعة الإخراج . وكنت - منذ أمد بعيد - قد استخدمت ديكورات «تلعب دوراً» كباب يسمح للشقاء بالدخول والخروج ، أو مقعد يسمح للمصير بالجلوس . وكنت أمقت الحشو ، فتوصلت إلى تجنّبه ، كان على أن أكتب مسرحية حديثة عارية ، وألا أسمح للفنانين أو للجمهور بأية فرصة لالتقاط أنفاسهم ، فاستغنيت عن التليفون ، وعن

الخطابات ، وعن الخدم ، وعن السجائر ، وعن النوافذ التي تخذع النظر ، بل وصل إلى الحد إلى إلغاء اسم الأسرة الذي يحد الشخصيات ، ويتخذ دائماً طابعاً مريباً . وتمخض هذا كله عن عقدة «فودفيل» ، أو ميلودراما ، وهما نوعان متناقضان وإن يكن كل منهما يشكل سلسلة من المشاهد هي في حقيقة أمرها فصول قصيرة ، تصل فيها النفوس والتقلبات - في كل لحظة - إلى أقص مداها .

ألا يمكن أن يكون المسرح الشعبي - أعني المسرح الجدير بجمهور غير متحيز - مسرحاً من هذا الطراز ، وإخفاقاً للأعمال التي لا تستطيع أن تعيش بلا حيل تعتمد على الديكور ؟

١٠ - مسرح رومان رولان*

ما أن يذكر اسم «رومان رولان» حتى تتبادر إلى ذهن المثقف العربي رائعته الكبرى «جان كريستوف» Jean Christophe . وقد يضيف إليها رائعته الصغرى «النفس المبتهجة» L' Âme Enchantée ، فهاتان هما الروايتان اللتان تقترنان باسمه . وربما خطرت على البال أيضا تراجمه لمشاهير الفنانين وخاصة ترجمته لسيرة كل من بيتهوفن ومايكل أنجلو . وقد نتذكر ما كتبه في مجال النقد الموسيقى ، وكذلك مراسلاته مع كبار رجال عصره من أمثال «تولستوى» و«غاندى» و«طاغور» و«هاوبتمان» و«ستيفان اتسفيج» وغيرهم قد نتذكر هذا كله ، ولكننا لن نتذكر أنه كتب للمسرح ثلاث عشرة مسرحية ، فبم نبرر هذا النسيان ؟ ولماذا طغت شهرته بوصفه روائيا كبيرا وناقدا موسيقيا عظيما ، وكاتبا للسير لا يشق له غبار ، ومراسلا لعظماء عصره ما زالت مراسلاته الشائقة موضع اهتمام القراء ، على شهرته كمؤلف مسرحى له ذلك الإنتاج الغزير ؟ وما موضع إنتاجه الدرامى من سياق كل ذلك الإنتاج فى المجالات المختلفة التى أشرنا إليها ، وما قيمة هذا الإنتاج المسرحى ؟ وباختصار ما هى قصة «رومان رولان» مع المسرح ؟ هذا ما سنحاول أن نجيب عليه فى هذه المقدمة^(١) .

١ - المحاولات الأولى

ما أن اطمأن «رومان رولان» إلى مركزه الجامعى بعد حصوله على درجة الدكتوراه من جامعة السوربون سنة ١٨٩٥ عن رسالته «أصول المسرح الغنائى الحديث : تاريخ الأوبرا

* (من المسرح العالمى - عدد ٨١ - يونيو ١٩٧٦)

(١) لن نشير فى هذه المقدمة إلى وقائع حياة «رومان رولان» ، وإنما نحيل القارئ الذى يريد أن يلم بهذه الوقائع إلى المقدمة التى كتبها الأستاذ عبد المسيح ستقى لمسرحية «١٤ يوليو» العدد رقم ٢٠ من هذه السلسلة .

في أوروبا قبل لوللى وسكارلاق» ، وبعد تعيينه مدرسا لإلقاء محاضرات تكميلية في تاريخ الموسيقى بمدرسة المعلمين العليا في ٢١ أكتوبر من نفس السنة - حتى أقبل على الكتابة للمسرح بجمع همته . وكان الحلم الذي يراوده هو إصلاح المسرح الفرنسي ، بيد أنه كان مترددا في نشر عدة محاولات له في هذا الباب كتبها في إيطاليا ، فلما تغلب على تردده نشر في «مجلة باريس» La Revue de Paris (مارس - أبريل ١٨٩٧) مسرحيته الأولى تحت عنوان القديس لويس Saint-Louis ، وهي قصيدة درامية تتألف من خمسة فصول ، وينحرف فيها من حيث الأسلوب الشعري منحى شكسبير . ويبدو أن قراء «مجلة باريس» لم يتذوقوا هذه المسرحية المقعمة بالحماس الديني ، والتي يظهر فيها الملك القديس متصبرا بقوة إيمانه على ما صادفه من عقبات وصعاب ، ليموت بعد ذلك في خشوع عند أقدام الجبل الذي تشرف قمته على بيت المقدس . والشئ الوحيد الذي يلفت النظر في هذه المسرحية هو قدرة «رومان رولان» على إعادة البناء التاريخي ، وهي صفة سنرى أنها تلازمه في مسرحياته التالية ، بل في كل مسرحياته تقريبا . ومهما يكن من أمر فقد كتبت هذه المسرحية تحت تأثير شكسبير الذي يقول عنه «رومان رولان» : «على الرغم من إعجابى بتولستوى وفانجر ، فإن شكسبير هو الذي أثرته دائما منذ طفولتى من بين الفنانين جميعا ، وإذا لم تكن مسرحياته التاريخية هي الجزء الوحيد الذي أحبه من مؤلفاته ، فقد كان لها على الأقل تأثير مباشر علىّ ، إذ فتحت أمامى آفاق هذا العالم الفنى الجديد ، كما أنها تمثل في نظرى نماذج لا تضارع» .

ولم تجتذب هذه المسرحية أحدا من مديري المسارح أو المخرجين لإخراجها على خشبة المسرح ، بل كان كل ما تغرى به هو أن تُقرأ في مقعد وثير أو توضع بين دفتى كتاب ، فهي عمل «أدبي» أكثر من أن تكون عملا «دراميا» يمتاز بلغة جميلة سلسلة ، موسيقية .

وفي هذه الآونة من حياة «رومان رولان» صدرت «مجلة الفن الدرامي» La Revue d'Art Dramatique ، في ثوب جديد ، بعد أن راجعت أهدافها ، وتوسّعت في برامجها ، وكان «رومان رولان» من المساهمين المنتظمين فيها . فهناك نشر مقالاته الأولى في النقد وفي تاريخ الموسيقى . وكانت هذه المجلة تنشر المسرحيات الطويلة مسلسلة ، وهكذا نشر «رومان رولان» مسرحيته الجديدة «ايرت» Aert (مارس - مايو ١٨٩٨) ، وهي مسرحية تمجد الشعور الوطني . وفيها ينتحر البطل «ايرت» - وهو ابن حاكم من حكام الأقاليم في هولندا هزمه أعداؤه وقتلوه - وذلك بعد أن استولى عليه اليأس من تحرير بلاده . وفي ختام المسرحية يخاطب «ايرت» حبيبته «ليا» Lia قائلا :

«إيه أيتها الصحراء . . . حيث ينبغي أن يعيش الإنسان ليظل قويا ، وحتى يحتفظ بأفكاره بمنجى من هذا العالم الكذوب القاتل ! أية حياة عجيبة تلك التي تسحقك حين تشعر أنك أعزل من السلاح ! أنا لم أنهزم بعد . . . ولم أعد أريد الحب : فالحب يفسد

الروح . . . تمالكت نفسى ، أصبحت مالكا لها . . . ها أنذا وحدى أخيرا . . . انتهت الثقة ، والشفقة والحنان . . . انتهى كل ما هو جبان وإنسانى ! لم تبق إلا إرادتى وحدها !» (وربما كان هذا اعترافا مقصودا أو لا شعوريا من «رومان رولان» ، وكأنه يتحدث بلسان «ايرت» ، لإرادته وحدها هى التى ستسمح له بالحياة ، رغم أمراضه وآلامه ، وهى التى ستتيح له تحقيق مشروعاته ، وكأنه يعاهد نفسه فى هذه المسرحية ، ويتأهب للصراع) .

عرضت «ايرت» على مسرح «الإيفر» L'Oeuvre فى ٣ مايو ١٨٩٨ . ولكنها لم تلق نجاحا يذكر ، وتلقاها النقاد بعبارات قاسية ، حتى قال عنها أحدهم وهو ستوليج Stoullig : «إنها أقصوصة تاريخية ساذجة . . . وهى إن افتقرت إلى الأصالة ، فإنها لا تفتقر إلى شىء من سحر البساطة التى ربما كانت مفتعلة . . . إذ وضع فيها المؤلف من التعاطف أكثر مما تنتظره جمهرة المتفرجين» .

ولم تمض عدة أيام ، حتى عرض نفس المسرح فى ١٨ مايو سنة ١٨٩٨ مسرحية مؤلفة من ثلاثة فصول تحت عنوان : «المحتضرون» Morituri لكاتب جديد هو «سان جوست» ، ولم يكن هذا الكاتب الجديد إلا «رومان رولان» نفسه ، الذى كتبها بعد مسرحية «ايرت» مباشرة فى مارس ١٨٩٨ ، ولم يستغرق تأليفها غير خمسة عشر يوما ، انتابته فيها حمى من النشوة والحماس ، وقدمها على أنها الأولى فى سلسلة طويلة مجيدة عن الثورة الفرنسية ، كان يحلم بإهدائها إلى شعب باريس ، وبأن تمثل على مسرح حقيقى للشعب ، وذلك كله تحقيقا لقرار «لجنة الأمن العام» Comité de Salut Public الذى أصدرته فى ٢٠ فتوز من العام الثانى للثورة «بإنشاء مسرح للشعب ، يحتفل بالأحداث الرئيسية فى الثورة الفرنسية» .

٢ - مسرح الشعب أو مسرح الثورة

ينبع اهتمام «رومان رولان» الحقيقى بالمسرح من اهتمامه أصلا بالشعب . وكان يعتقد أن القالب المسرحى هو أنسب القوالب لمخاطبة الشعب ، فقد لا يقرأ رجل الشارع كتابا ، ولكنه يهرع لمشاهدة المسرح ، ولهذا فإن المسرح يجتذب القاعدة الغريضة من الجماهير ، وهناك يمكن أن يتحدث إليه مَنْ كانت له رسالة يجب أن ينقلها إلى الشعب فى شىء من الفاعلية والتأثير .

وقد كان «رومان رولان» يعتقد أن له رسالة ، مثلما كان لتولستوى رسالة ، معه بشارة أو إنجيل عليه أن يبلغه للشعب الفرنسى ، بل للعالم أجمع ، كما كان يؤمن بأن كل حركة فكرية أو سياسية تنتظر تأكيدها ونجاحها النهائى من المسرح . فمعركة ١٨٣٠ بين أنصار

الرومانسية وأصحاب المدرسة القديمة لم يكسبها لا مارتين أو موسيه ، بل كسبت الحركة الرومانسية قضيتها وانتصرت على أعدائها فوق خشبة المسرح . وهكذا اتجه «رومان رولان» بغريزته إلى المسرح .

وكان «رومان رولان» مفتونا منذ طفولته بالأحداث الكبرى لثورة ١٧٨٩ ، وفي صباه قرأ يوميات جد أبيه «ج . ب . بونيار» J.B. Boniard الذي عاصر أحداث الثورة ورواها بالأسلوب الفخم السائد في ذلك العهد ، روى واقعة الاستيلاء على الباستيل ، ووصف عودة الشعب الظافرة إلى ميدان «لوتيل دوفيل» L'Hôtel de Ville كما قرأ الملاحظات الحية التي جمعها «إدميه فرنسوا بورديه» Edmé François Bordet والتي وجدها في مخطوطة صفراء متآكلة في أوراق جده لأمه «إدميه كورو» Edmé Courot الرئيس السابق للجمعية العلمية والفنية في كلاميسي Clamecy مسقط رأس «رومان رولان» ، هذا بالإضافة إلى كل ما قرأه وسمعه في صباه من حكايات تحكى عن تلك الحقبة الخصبه من تاريخ فرنسا . «أليس في هذا كله ما يمكن أن يكون إلیاذه الأمة الفرنسية ، وما يدفعه إلى أن يحلم بأن يكون شاعرها الدرامي ؟ إن المادة التي يحفل بها تاريخ الثورة الفرنسية مادة ثرية وجديدة لم يتناولها كاتب مسرحي من قبل ، ويمكن أن يرسم صورة للعاصفة الاجتماعية التي اجتاحت فرنسا منذ اللحظة التي ارتفعت فيها الأمواج من أعماق الشعب حتى اللحظة التي يبدو فيها أن الهدوء ساد من جديد ، وأن الأمواج عادت إلى ما كانت عليه .

المشروع هائل شديد الطموح ، ولكنه جدير بالمحاولة . وفي عدة شهور - وكان حينئذ في الثلاثين من عمره - وضع «رومان رولان» تخطيطاً إجمالياً - لا يرقى إلى مستوى التخطيط الدقيق - للموضوعات التي ستتناولها مسرحياته . وقرر أن يكون عددها اثنتي عشرة مسرحية ، وهذا العدد يكفي لتغطية هذه المرحلة من تاريخ فرنسا .

سُمِّر «رومان رولان» عن ساعديه لتنفيذ هذا المشروع الذي أسماه «مسرح الشعب» أو «مسرح الثورة» ، فأعاد نشر مسرحية «المحتضرون» تحت عنوان جديد هو «الذئاب» Les Loups وتحت العنوان كان هذا الشعار مكتوباً باللاتينية «الإنسان ذئب لأخيه الإنسان» Homo Homini Lupus وأثناء مراجعته لتجاربه طبعها ، كتب في نوفمبر عام ١٨٩٨ الفصول الثلاثة التي تتألف منها مسرحيته الجديدة «دانتون» Danton ، وظهرت هذه المسرحية بعد ذلك بعام في سلسلة من ثلاث حلقات على صفحات «مجلة الفن الدرامي» (ديسمبر سنة ١٨٩٩ - فبراير ١٩٠٠) . ولم يلبث أن تناول تاريخ الجيرونديين في مسرحية «انتصار العقل» Triomphe de la Raison وفي «١٤ يوليو» صور «رومان رولان» في لوحة ضخمة اليوم الذي يرمز إلى الثورة وإلى الحركة الشعبية التي تم بها الاستيلاء على الباستيل . وبهذه المسرحيات الأربع حدد رومان رولان إطار مسرح الثورة ، كانت «١٤ يوليو» هي الصفحة الأولى ، و«دانتون» هي المركز لأنها النقطة الحاسمة التي انحرف عندها

تفكير زعماء الثورة ، وفيها ضحوا بإيمانهم على مذبح أحقادهم الشخصية ، و«الذئاب» تصف الثورة حين لجأت إلى السلاح ، وفي «انتصار العقل» يصور الثورة وقد أخذت تلتهم نفسها أثناء خروجها إلى الأقاليم بحثا عن الجيرونديين الذين اشتدت في مطاردتهم .

وإذا كانت «القديس لويس» قد ظلت حبيسة بين صفحات المجلة التي نشرتها ، وإذا كانت «ايرت» قد نالت نجاحا متواضعا قصير الأمد بدافع من الفضول فحسب ، فإن مسرحية «الذئاب» أفادت كثيرا من التلميحات التي ظن الجمهور أنها تشير إليها . وكانت لهجة النقد في استقبالها أخف وطأة من استقبالهم للمسرحيتين السابقتين ، فقد قال عنها أ . فردينان هيرولد A . Ferdinand Herold «إنها مسرحية متلاصقة الأحداث ، متزنة ، متماسكة البناء . كما أفادت المسرحية أيضا من حسن أداء الممثلين ، فقد كان توزيع الأدوار ممتازا ، وكانت المسرحية تقاطع بهتافات مدوية من الجمهور «يحييا . . . يسقط . . . » وكأنها اجتماع انتخابي . .

استطاع «رومان رولان» عقب عرضه لهذه المسرحيات أن يكون لنفسه فكرة عن المسرح الفرنسي حينذاك ، ودفعته التجربة إلى تأمل طويل لحالة هذا المسرح . أثبتت له التجربة الحية من احتكاكه بأهل المسرح أن الممثلين متظرفون ومدللون ، يسرون على هواهم ، ويتبعون نزواتهم ، ولا يستمعون إلى أى نصيح ، وأن مديري المسارح يمثلون غرورا ، ولا يهمهم إلا أن ينالوا إعجاب الجمهور أيا كان الثمن الذى يدفعونه من الفن الحقيقى لنيل هذا الإعجاب ، وأن النقاد مغرضون ، أو فى أحسن حالاتهم غير مباينين أو عابثين ، وهم يتخذون موقف العداء من كل تجديد يزعم ما تواضعوا عليه من قواعد ، وكان تلك القواعد شىء مقدس لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه .

كانت الفكرة التى استخلصها «رومان رولان» لنفسه عن حالة المسرح سيئة إذن ، ولم تكن هذه فكرته وحده ، بل كان يشاطره إياها نفر من المهتمين بالمسرح فى تلك الآونة ، وكانوا جميعا من الشبان المتحمسين الذين يريدون مكافحة هذه الحالة التى وصل إليها المسرح الفرنسى ، فاجتمعوا تحت رعاية «مجلة الفن الدرامى» ومديرها النشط «لوسيان بينار» Lucien Besnard وهم «موريس بوتيشيه» Maurice Pottecher ، و«جبريل تيراريو» Gabriel Trarieux و«لوى لوميه» Louis Lumet و«رومان رولان» . وعاهدوا أنفسهم على تجديد التقليد الثورى الذى اندثر طيلة تلك السنوات ، وعلى إنشاء مسرح للشعب : فأصدروا فى مارس سنة ١٨٩٩ منشورا يدعوون فيه «إلى عقد مؤتمر عالمى للمسرح الشعبى» ، وجاء فى هذا المنشور : «أصبح الفن ضحية للأناية والفوضى . فثمة عدد ضئيل من الأفراد قد جعلوا منه امتيازاً لهم ، وأبعدوا عنه الشعب . إن الشطر الأعظم من الأمة ، والأكثر حياة لا يجد عنه تعبيراً فى الفن . أصبح الفن مقصوراً على المصايين بالضجر . ومن أجل العمل على خلاص الفن ، ينبغى اقتلاعه من تلك الامتيازات

السخيفة التي تكتنم أنفاسه ، كما ينبغي أن نفتح له أبواب الحياة . . ولا بد أن نسمح للناس جميعا بدخوله . يجب أخيرا أن نعطي صوتا للشعب ، وأن نؤسس مسرح الجميع ، حيث يعمل جهد الجميع لإمتاع الجميع . ونحن ندعو إلينا كل أولئك الذين يجعلون من الفن مثلا إنسانيا أعلى ، ومن الحياة مثلا أخويا ، . . . كل أولئك الذين لا يريدون أن يفصلوا بين الحلم والفعل ، بين الحقيقي والجميل ، بين الشعب والصفوة . ولا يخطيء أحد فيحسبن ما ندعوا إليه محاولة أدبية ، بل إنها مسألة موت أو حياة ، بالنسبة للفن وبالنسبة للشعب ، لأن الفن إن لم يفتح للشعب ، فقد حُكِمَ عليه بالزوال ، وإذا لم يهتد الشعب إلى طريق الفن ، تخلت الإنسانية عن مقاديرها .

كرس «رومان رولان» نفسه تماما للدفاع عن هذا العمل ، وعن هذه الفكرة ، وتوالت نداءاته في المجلات الأدبية لتوكيد إيمانه . ووقف إلى جانبه أولئك النفر من الأصدقاء الذين أشرنا إليهم . ففي بوسان Bussang وفي «الفوج» ، واصل موريس بوتيشيه المحافظة على مسرحه الشعبي الذي أنشأه منذ سنة ١٨٩٥ ، واقتفى آثاره رنيه موراكس René Morax فأنشأ في ميزيير Mezieres بسويسرا مسرح جورا Jarat الشعبي (مايو ١٩٠٨) .

وانتظارا لتنظيم مسرح الشعب وتدعيمه ، وافق «رومان رولان» في ٢١ يونيو سنة ١٨٩٩ على عرض مسرحيته «انتصار العقل» على مسرح «الإيفر» . وغداة عرضها ، كتب الناقد «ستوليغ» مقالا عنيفا قال فيه : «ليس لهذا العمل أية صلة بالمسرح ، وإن كان مؤلفه موهوبا بوصفه كاتباً وخطيباً .» ومع ذلك أثنى بقية النقاد على المشهد الثالث من الفصل الأول لطابعه الدرامي الصميم ، ونرى في هذا المشهد النواب الجيرونديين الذين أصبحوا خارجين على القانون ومن ثم لم يعد أمامهم إلا الهرب والاختفاء - نراهم وهم يشاهدون المركب الجنائزي لـ «مارا» الذي تحمل رُفاته إلى البانثيون ، على حين يعزف الأوركسترا الذي يقوده م . تيرسو «المارش الجنائزي الحزين لجوسيك Jossec» .

وعرضت «دانتون» في العام التالي على «المسرح الجديد» ، ثم على عدة مسارح بعد ذلك ، وقدمها «جوريس» Joures (أحد كبار الممثلين في ذلك العهد) إلى جمهور باريس بخطبة طويلة ، وكان نجاحها عظيما . ومع أن الجمهور تذوق الفصلين الأول والثالث لما يشيع فيهما من حياة وقوة ، إلا أن النقاد اشتدوا في نقدهم للفصل الثاني «لما يحفل به من مناقشات فلسفية بحتة» .

وفي ٢١ مارس سنة ١٩٠٢ عرضت مسرحية «١٤ يوليو» ، فرجبت بها الصحافة الفرنسية أجمل الترحيب . وضمت صوتها إلى أصوات الجماهير التي صفقت لها طويلا . فقد كان شعب باريس هو البطل الحقيقي للمسرحية ، وهو الذي أهدي إليه «رومان رولان» مسرحيته ورغم نجاح هذه المسرحية التي ظلت تعرض ما يقرب من شهر كامل دون

انقطاع ، إلا أن بعض الصعوبات المادية والالتزامات السابقة أدت إلى إيقاف عرضها في منتصف أبريل .

وكان لابد من وقفة يراجع فيها «رومان رولان» نفسه ، وقيس ببصره مدى الشوط الذى قطعه ، والشوط الذى ينبغى أن يقطعه ، متجها صوب هدفه وهو أكثر قوة ونشاطا ونضجا . فالضعفاء وحدهم هم الذين يشبط الفشل همهم ، ويجعلهم يتراجعون عن المهام التى بدءوها ، فحتى فى فترة المراجعة والتأمل هذه ، لم ينقطع «رومان رولان» عن التأليف للمسرح كلما شعر أن ظلما قد وقع لابد من الاحتجاج عليه ، أو حين يريد أن يبعث هذه القصة أو تلك من ركام التاريخ على نحو أكثر تجسدا وصدقا ، وذلك أثناء أبحاثه التاريخية التى لم يكف يوما عن متابعتها ، فكتب سنة ١٩٠٢ مسرحية يدافع فيها عن قضية الترنسفال بجنوب إفريقيا تحت عنوان «سيأتى الوقت Le Temps Viendra ، ويحتج فيها احتجاجا صارخا على الجرائم البشعة التى يرتكبها الاستعمار الإنجليزى فى جنوب أفريقيا . كما كتب فى سنة ١٩٠٤ و ١٩٠٥ على التوالى مسرحيتين تاريخيتين : إحداهما تحت عنوان «مونتسبان» Montespan والثانية تحت عنوان «العاشقات الثلاث» Les Trois Amoureuses . وكانت هذه المسرحيات الثلاث أشبه بفترة من الراحة يتزعمها الفنان للاستجمام قبل أن يواصل رسالته الشاقة .

وقبل أن يطوى «رومان رولان» الصفحة الأخيرة من هذه المرحلة البطولية من حياته التى ناضل فيها لإنشاء مسرح الشعب ، استحضر أحلامه العريضة وجهوده الشاقة المضنية ، وما منى به من فشل وخيبة أمل ، وأراد أن يسجل هذه الذكريات جميعا ، فكان أن نشر سلسلة من المقالات فى «مجلة الفن الدرامى» جمعها فيما بعد وأضاف إليها فى كتاب تحت عنوان «مسرح الشعب» Théâtre du Peuple (سنة ١٩٠٣) ، وقد طبع هذا الكتاب عدة مرات ، ونفدت طبعاته فى أقل من عشر سنوات ، وأعيد طبعه سنة ١٩١٣ مع إضافة هذا العنوان الفرعى : «مقال فى جماليات مسرح جديد» Essai d'esthétique D'un théâtre nouveau .

وفى هذا الكتاب حدد «رومان رولان» الغايات والوسائل للمسرح الشعبى فكان أشبه «بمانيفستو» يحاول أن يزيل كل لبس أو غموض ، قال فيه :

«ليست المسألة هى أن نفتتح من جديد مسارح جديدة يكون اسمها هو الجديد فحسب ، وهى فى واقع الأمر مسارح بورجوازية تسعى إلى التغيير بادعائها أنها شعبية ، وإنما المسألة هى أن نقيم مسرحا للشعب وبالشعب ، وأن نؤسس فنا جديدا لعالم جديد» .

وهذا إعلان لثورة كاملة لا تقف عند مجرد التجديد السطحي ، بل تصل إلى معطيات الفن الدرامى نفسه .

ولم يكن «رومان رولان» وأهما أو غافلا عن العقبات التي ستصادفه عند الإقدام على تحقيق مشروعه . وقد كانت الدولة هي أول خصومه . فهو لا يمكن أن يتوقع عوناً من دولة بيروقراطية ترتبط ارتباطاً شديداً بالماضي ، وأقصى ما يمكن أن تفعله الدولة هو أن تتنازل شيئاً من التنازل للشعب ، بيد أن الشعب يرفض هذه الأبوة الرسمية ، ويرفض إقامة مسرح بورجوازي لإرضائه وتملقه ، وإنما يطلب مسرحاً خاصاً لنفسه .

وهو كذلك لا يأمل شيئاً من صفوة مزعومة ، محافظة في جوهرها ، غيور في الحفاظ على تفوقها . وربما كانت الجملة الشهيرة التي قالها «إميل فاجيه» Emile Faguet أحد ممثلي الصفوة - هي الصيغة التي تلخص موقف هذه الطبقة المتعالية من مسرح الشعب ، إذ قال : «لا يمكن لمسرح الشعب أن يوجد لأنه لم يوجد حتى الآن» !!

وهكذا وجد «رومان رولان» نفسه إزاء عمل محفوف بالمكاره ، تكتنفه الصعاب والعقبات ، ولكن لا مندوحة عن إنجازه فلم يجزع أو يتراجع ، بل كان مفعماً بالحماسة ، يترجمها إلى عبارات عنيفة ، لا تقل عنفاً في ذلك الحين عن مقدمة «كرومويل» ، فمن هذه العبارات :

«فليديننا المستقبل إذا كانت جريمتنا هي الإيمان بالمستقبل» .

«الحياة لا يمكن أن ترتبط بالموت . وفن الماضي ثلاثة أرباع ميت» .

«البعض يؤمنون بالمسرح ، والبعض الآخر يضعون أملهم في الشعب ، ولا شيء مشترك يجمع بينهم : دعاة الماضي وأنصار المستقبل» .

وفي حملته العنيفة تلك ، لم يترك «رومان رولان» شيئاً من التراث المسرحي دون أن يهاجمه ، سواء أكان من المسرحيات الكلاسيكية أو الحديثة أو الأجنبية ، ولم يكن في ذلك أقل عنفاً من «فيكتور هوجو» . وذلك أن أعنف هجماته كانت موجهة ضد المسرح الرومانسي الذي رفضه بقضه وقضيضه ، وذلك لما حفل به هذا المسرح من إدعاءات فلسفية ساذجة ، وأوهام خادعة ، وأكاذيب مضللة ، ولطوطشته العاطفية قبل كل شيء ، فهذا المسرح أشبه في نهاية الأمر «بمهرج تتنازعه إيد يولوجيات متناقضة» . إن «هوجو» و «دوما» و «روستان» قد يصلحون للصفوة ، ولكنهم يفسدون الشعب ويسمون أفكاره ، الشعب الذي لا يطلب سوى شيء واحد هو «الحقيقة» . والكوميديا الدامعة تعالج مشكلات لا تهم الشعب في شيء والملهة المعاصرات ليست إلا انعكاساً للمجتمع خامل ينخر فيه الفراغ والانحلال ، فهي تتراوح بين التفاهة والفحش والابتذال ، ومن الحق أن لها جمهورها ، ولكن فلتحرص على ألا تلطخ بقذارتها ما ينبغي أن يكون نظيفاً في أمة من الأمم .

أما فيما يتعلق بالمرح الكلاسيكي ، فإن المرء لا يملك إلا الإعجاب بالجلال الذي يحيط بمآسى «راسين» ، ولكن لا وجود لشيء مشترك بين هذه العبقرية وبين الشعب ، ذلك أن راسين لا يتأثر من مشهد الفظائع التي يعرضها ، إن مؤلفاته لا شخصية ، وفنه فن أرستقراطي لا يمكن أن يتجاوب معه الجمهور .

و«كورن» لا يفتقر إلى القوة التي تفرض نفسها على الجمهور ، كما أن قدرته على الحركة المسرحية السريعة تشد المشاهد إليه ، فهي مدعاة للإعجاب حقا ، ولكنه يصطنع دائما أسلوبا غامضا يميل إلى التجريد ، كما أن القواعد التي تتحكم في مسرحه متحجرة ، متحذقة . ولا يجد خيال الشعب ما يشبعه في مسرح كورن ، فهو أيضا من فن الصفوة الذي ينبغي أن تختفى .

الساحة تخلو شيئا أمام «رومان رولان» فهو مسلح بمعايير رهيبة لم تستخدم من قبل . لم يبق إلا «موليير» الذي لم تجرؤ أية عاصفة على النيل منه . «هوجو» في عنفوانه وقف عاجزا إزاءه ، لا يمد إليه يدا ، لم يجد ما يقوله سوى إن كومبيدياته كانت إرهابا بالنظريات الرومانسية . والحق أن الممثلين إذا تجنبوا التهريج الخالص في مسرح موليير ، لا يمكن للشعب أن يضحك ضحكا صريحا .

لم يبق إلا المؤلفون الأجانب . وهؤلاء أسعد حظا مع «رومان رولان» فهو معجب أشد الإعجاب بشيللر الألماني ، ويكالدرون ولوب دي فيجا الأسبانيين ، ويشكسبير ، ويسوفوكليس . بيد أن له ملاحظة على المأساة اليونانية وهي أن تعليم الشعب لم يتقدم بما يكفي لتذوقها . الأدباء والفضالون في الآداب القديمة هم وحدهم الذين يتذوقونها .

وهكذا يعصف «رومان رولان» بكل من سبقوه . وتظل وجهة نظره غير متوقعة ، لم يسبقه إليها أحد ، لأنه يقيس بمعايير جديدة ، ينظر من منظور جديد ، والمطالب التي يصوغها تقف على طرف نقيض من القواعد الجمالية التي يخضع لها فن كان الخوف من الابتذال ومن الهبوط إلى الشعب يسيطران عليه .

وعاد «رومان رولان» إلى هذه الأحكام بعد أن هدأت ثورته ، وخذ حماسة ، فأنحى على نفسه باللائمة لما ذهب إليه من تطرف ووصفه بأنه حماسة الشباب ، وبأنه مزاج الصراع والنضال الذي يريد أن يهدم كل شيء ، ليعيد بناءه من جديد . واعترف «رومان رولان» في هذه المراجعة الفكرية ببعض من سبقوه إلى هذا الاتجاه ، وهم إن كانوا لم يحققوا ما أرادوه ، ولم يعطوا للشعب المسرح الذي ينتظره فذلك لأن الوقت لم يكن قد حان بعد ، يكفي أنهم قد وضعوا الأسئلة ، وأثاروا المشكلات .

هؤلاء الأسلاف يتمون إلى جيل الثوار الكبار الذين لم يكف «رومان رولان» عن تصوير نفسه تلميذا لهم ، ومواصلا لتراثهم . من هؤلاء «جان - سجاك روسو» الذي دافع

عن حقوق الانسان في القرن الثامن عشر ، والذي ندد في رسالته إلى دلامير D'Alam bert بالتعفن الذي أصاب المسرح المعاصر حينذاك ، وهو الذي تادى في العالم كله بأفكار الديمقراطية والمساواة ، وكانت روحه مليئة بالحب والعاطفة ، وحياته كلها مكرسة لخدمة الشعب الذي أحبه أكثر من أى شيء آخر . وعن «روسو» أخذ «رومان رولان» الكثير ، لا في أفكاره السياسية والاجتماعية فحسب ، بل في حياته وشخصيته ، وفي أفكاره الأدبية أيضاً .

«رومان رولان» يضع نفسه إذن تحت رعاية خطاب روسو إلى دلامير ، وكان يرجو تأسيس «أعياد الشعب» كما وصفها أعضاء «لجنة الأمن العام» بعد أن اكتسحوا الفوضى التي عمت المسرح في النظام القديم ، بحيث تحتفل هذه الأعياد بانتصار الأفكار الجمهورية والقومية في مشاهد هائلة تشارك فيها الجماهير ، بيد أن هذه الأفكار أجهضت في «ترميدور» ، ولم تبعث بعد ذلك إلا في بدايات ظهور الاشتراكية في مستهل هذا القرن . فأنشئت في باريس فرقة L'oeuvre des trente ans de théâtre التي تهدف إلى مضاعفة جمهور المسرح الشعبي ، ولكنها لم تلبث أن انحرفت عن هدفها الأصلي لسوء اختيار مسرحياتها ، وارتفاع أسعار المقاعد .

وظهرت بعد ذلك فرق أخرى اهتمت حقاً بمخاطبة الشعب باللغة التي يفهمها ابتداء من سنة ١٨٩٩ ممثلة في «مسرح تعاون الأفكار» Le théâtre de la Coopération des Idées الذي أنشئ في ضاحية سان أنطوان ، وكذلك فرقة «المسرح الشعبي» في بلفيل ، و«مسرح الشعب» في يوليو . بيد أن النجاح لم يكتب لهذه الفرق جميعاً ، لأسباب أغلبها مادية .

ولم يكتف «رومان رولان» بأن يتحدث عن الشروط التي ينبغي أن تتوافر لمسرح الشعب من الناحية الجمالية والنظرية ، وإنما حدد الظروف المادية والأخلاقية التي تهيء لمثل هذا المسرح . فهو يريد أولاً من هذا المسرح أن يتجنب المشاهد الكثيرة المقبضة للنفس ، لأن المسرح ترويح قبل كل شيء . فليمجد هذا المسرح الفضائل الإنسانية الصحية ليكون نبعا لا يغيض من الطاقة ، وليحمل النور إلى عقل الشعب الذي يعلمه التفكير ويعوده عليه . وعلى هذا المسرح أيضاً أن يتجنب الدراسات النفسية المعقدة ، والتحليلات العميقة التي تعتمد إلى تقطيع الشعرة إلى نصفين ، لأن هذه الدراسات والتحليلات لا تكون إلا تسلية مجتمعة بلغ حداً كبيراً من التطور ، ومن ثم لا يجد مايفعله إلا الاستغراق في مثالبه وعيوبه ، والجمهور العادي لا يفهم مثل تلك الدقائق . ولهذا لابد للكاتب المسرحي الشعبي أن يعتمد إلى الخطوط العريضة ، وإلى النغمات الواضحة المفهومة .

وربما اتضح للقارئ الآن النوع الدرامي الذي يناسب مثل هذا المسرح . إنه «الميلودراما» بلا شك . بيد أنه «الميلودراما» في أوسع معنى لهذه الكلمة . إذ لا يقصد

«رومان رولان» بالميلودراما ، «الدراما السوداء» ، دراما الجريمة ، بل يقصد تلك الميلودراما التي كتبها مؤلفون كبار من أمثال سوفوكليس وشكسبير ، هؤلاء كتبوا ميلودرامات : أوديب ملكا ، هاملت ، الملك لير ، الأورستيا . وهذه النماذج ينبغي أن نهتدى لنكتب «الميلودراما الشعرية العظيمة» .

وتحوز الملحمة التاريخية في المسرح الشعبي على إعجاب «رومان رولان» ، ذلك لأنها هي التي تعلم الشعب أن الأفكار والعادات والتقاليد تختلف من قرن إلى آخر ، ومن ثم فإنها تلقنه درسا نافعا في التسامح ، كما أنها تكشف له عن الروابط التي تصل بينه وبين الأمم الأخرى ، أو أنها تعلمه باختصار أن «يجيا في عالم» ، لا في مجرد أمة أو دولة .

وبهذا المعيار الذي اتخذه «رومان رولان» ، يسمح بالدراما الاجتماعية ، وبالدراما الريفية ، وبالأسطورة الموسيقية ، وبالبانتوميم (التمثيل الإيمائي الصامت) ، بل يسمح بالسيرك أيضاً ، فهذه كلها أجناس مسرحية أهملتها الأرستقراطية الفكرية ، لأنها بسيطة حجة ، وشعبية .

ولكيلا لا تكون هذه الأفكار مجرد بوتوييا وهمية ولكي نتمكن من تحقيقها في عالم الواقع فلا بد من أن يتغير الوضع المادي للمسرح . من الضروري أن تكون هناك مساواة تامة في أسعار المقاعد ، أي أن تكون الفئة واحدة دون تفرقة بين المقاعد والألواح ، ذلك أن مثل هذه التفرقة الغبية تؤكد التفرقة بين الطبقات كما ينبغي أن يكون ثمن التذكرة في متناول الجميع ، فمن الممكن أن نسمح باشتراكات شهرية لاتزيد قيمتها عن خمسة وعشرين من الفرنكات على ألا يزيد تجديد الاشتراك عن عشرة فرنكات . وكذلك ينبغي أن تتسع خشبة المسرح بحيث لا يقل عرضها عن خمسة عشر مترا حتى تتحمل المشاهد التي تشترك فيها جماهير بأكملها . وهكذا تناولت تجديدات «رومان رولان» الجوانب المادية من المسرح حتى لا تكون مجرد أفكار مثالية غير قابلة للتحقيق .

٣ - روسبير

ويحق للقارئ أن يتساءل الآن : هل حقق «رومان رولان» شيئا من هذه النظريات والأفكار في مسرحه ؟

إن دراسة مسرحية روسبير - بوجه خاص - تتيح لنا أن نجيب على هذا السؤال ، وذلك أنها تتوج إنتاج رولان المسرحي كله ، فهي آخر مسرحياته وأنضجها ، كما أنها تقودنا إلى «مركز الثقل» في «مسرح الثورة» الذي كان تحقيقه من أهم أهداف «رومان رولان» وهي تكشف لنا أخيرا عن «الرسالة» التي يحملها المؤلف إلى الناس عبر هذا المسرح .

يقول «رومان رولان» في مقدمته لمسرحيته روبسيير : إنه كان ينوى تأليف إثنتى عشرة مسرحية في سلسلة «مسرح الثورة» نشر منها فعلا ثمان هي على التوالى :

١ - أعياد الفصح المزهرة .

٢ - ١٤ يوليو .

٣ - الذئاب .

٤ - انتصار العقل .

٥ - لعبة الحب والموت .

٦ - دانتون .

٧ - الأسديات .

٨ - روبسيير .

وكان «رومان رولان» في الثلاثين من عمره حين عقد عزمه على كتابة هذه الملحمة الدرامية العريضة عن الثورة الفرنسية ، ولكنه لم يكتب مسرحية روبسيير وهي آخر مسرحية كتبها إلا وهو في سن الثانية والسبعين - (١٩٣٨) وهكذا انقضت اثنتان وأربعون عاما بين كتابة أولى مسرحياته في هذا المشروع وبين كتابة آخرها . فهي تعد بحق في «قمة المنحنى» لهذه الملحمة التي اعتزم تأليفها وهي بهذا عمل من أعمال الكهولة والنضج ، ولهذا فإن حكمنا عليها سيكون بمثابة حكم على قيمة انتاج «رومان رولان» المسرحي كله .

كان من الطبيعي و«رومان رولان» بصلد تفكيره في مشروعه الكبير - أن يجد في الثورة الفرنسية مادة مثالية لتنفيذ هذا المشروع . فهذه صفحة من التاريخ الفرنسى غنية بالوقائع المثيرة ، حافلة بانتصارات الشعب . وقد تناول «رومان رولان» هذه الفترة بنفس الروح التي تناولها بها المؤرخ الذى يقدره «رومان رولان» أعظم التقدير وأعظمه وهو «ميشليه» Michelet (١٧٩٨ - ١٨٧٤) الذى كتب «تاريخ فرنسا» في سبعة عشر مجلدا ، والذى يجد أبطال الثورة في كتابه العظيم ، «تاريخ الثورة الفرنسية» . ومن هذا الكتاب الأخير استمد «رومان رولان» شعلته التي دفعته إلى احياء مجد أولئك الأبطال الذين يشاطرهم عواطفهم وإيمانهم .

بيد أن «رومان رولان» حين هم بتنفيذ مشروعه لم يضع له خطة حقيقية مسبقة ، تحتضن العمل ككل ، فظهرت مسرحياته دون ترتيب تاريخي للمراحل التي تناولها كل مسرحية . فإذا غضضنا الطرف عن الترتيب الذى ظهرت به المسرحيات ، استطعنا أن نعيد ترتيبها وفقا للتابع الزمني والتاريخي لرسم صورة للمنحنى الذى سلكته الثورة ، وسنجد أنفسنا حينذاك إزاء عمل يشمل الثورة كلها ، في مقدماتها وانتفاضاتها وخواتيمها .

«أعياد الفصح المزهرة» (١٩١٦) تدور حوادثها حوالى عام ١٧٧٤ ، وتعرض علينا الموقف المادى والروحى لفرنسا قبل الثورة فتصف لنا ما تميزت به الطبقة الارستقراطية فى فرنسا من عجرفة وصلف واستعلاء ، وتصور لنا الوعى الشعبى الذى يستيقظ شيئاً فشيئاً نتيجة لأفكار «روسو» ونظرياته التى شاعت فى ذلك العصر (يظهر روسو فى هذه المسرحية ويقدمه «رومان رولان» على أنه الأب الحقيقى للثورة) . وتؤدى بنا المسرحية إلى أن نتنبأ بأن ساعة الثورة ليست بعيدة وأن نبوءة «رينيو» Regnaut أحد أبطال المسرحية ستتحقق حين قال لأحد أفراد الطبقة الارستقراطية (الكونت) : «إن جنسك ... ينهار!» .

وكانت الضربة الأولى التى وجهت للنظام القديم هى بالطبع حركة «١٤ يوليو» (١٩٠٢) . والمسرحية كلها مبنية على هياج الشعب ، وعلى الاضطرابات الشديدة التى انتهت بهجوم الجماهير على قلعة الطغيان ممثلة فى سجن الباستيل . وفى هذا اليوم - وفقاً لعبارة تنسب إلى زعماء الثورة - «خرجت الأمة الفرنسية لتخليص العالم» . والدراسة المتأنية لهذه المسرحية تتيح لنا أن نقرر إلى أى حد استلهم «رولان» «ميشليه» وأفاد منه . ويكفى أن نشير إلى الفقرة الشهيرة من كتاب «تاريخ الثورة الفرنسية» لميشليه عن الاستيلاء على الباستيل ، حين قال ميشليه :

«إن الباستيل لم يُستول عليه ، بل سلم الباستيل نفسه ... ذلك أن ضميره الملوث كان يزعجه ، وجعله مغبولاً فقد عقله» .

وهذه العبارة هى نفسها التى تدور فى الحوار التالى من الفصل الثالث للمسرحية :
دولونيه : لا يمكن الاستيلاء على الباستيل . الباستيل يسلم ولا يؤخذ .

هوش : سيسلم .

دولونيه : ومن يسلمه ؟

هوش : ضميرك السيئ . (١) .

وتأتى «الذئاب» (١٨٩٨) بعد ذلك فى الترتيب التاريخى التركيبى الذى تسير عليه . وهذه المسرحية تصور الثورة حين حملت السلاح . وتصف عناد الجمهوريين من دعاة الحرب حول ما يانيس (١٧٩٣) بأنه لم يكن سوى ارتياب فى نوايا دوريرون D'Oyron أحد النبلاء السابقين الذين تحالفوا مع الشعب عقب قيام الثورة وكان اتهمه وإعدامه ، ظلمها وعدوانا من رفاقه المتعصبين ، والذين برروا ما فعلوه بأن انقاذ الوطن أهم من حياة الأفراد .

(١) راجع الترجمة العربية لمسرحية ١٤ يوليو «للأستاذ عبد المسيح ستيق - عدد ٢٠ من سلسلة من المسرح العالمى .

وفي هذا العام نفسه (١٧٩٣) اشتدت الاضطرابات وأبعد النواب الجيرونديون ، وبدأ اضطهادهم ومطاردتهم . فهم يترددون في اللجوء إلى الإنجليز لحمايتهم ويكون هذا التردد سببا في ضياعهم ، ويعدمون جميعا في احتفال شعبي ضخم تصوره مسرحية «انتصار العقل» (١٨٩٩) ، ووسط هذه العاصفة الجماهيرية لايشك أولئك الذين نفذ فيهم حكم الإعدام - بأن هذا «الانتصار» المحزن الذي راحوا ضحيته - ما هو إلا خطوة ضرورية نحو عالم أفضل .

وتكمل مسرحية «لعبة الحب والموت» (١٩٢٤) مسرحية «دانتون» (١٩٠٠) ، أو قل إن كلا منهما تكمل الأخرى . ففي سنة ١٧٩٤ وهي السنة التي تقرر فيها إلقاء القبض على «دانتون» يلقي أصدقاؤه جميعا الموت تحت سكين المقصلة ، ويلقى هو نفس المصير بعد محاكمة لاتنسى .

وتأتي بعد ذلك مسرحية «روبسيير» التي تمثل الجهد الأخير الذي بذلته الثورة للاحتفاظ بنقائنها وطهارتها ونبيلها ، فإذا أسدل عليها الستار ، فكأنما أسدل على المرحلة الأولى من تاريخ الثورة ، ليجتاح الفشل كل شيء ، أو بمعنى أصح ليسود الفاسدون والمتعفنون ، ويبدو أن كل جهود الشعب فقد ضاعت هباء ، وحينئذ تأتي مسرحية «المستأبدات» Les Leonides لنلمح من خلالها ماسينقذ فرنسا فيها بعد ، أعنى المصالحة واتحاد الجميع ، ويرمز إليهما الحب الذي يجمع بين ابن الأمير بارتنيه Parthenay وابنة رينيو Regnault في نفس اللحظة التي تبدو فيها أن انتصارات بوناپرت - ذلك الطاغية الصغير - قد قضت على انتصارات الشعب .

وفي سنة ١٩٣٨ ، عاد «رومان رولان» بعد انقطاع طويل عن الكتابة للمسرح - إلى إكمال السلسلة التي بدأها منذ اثنين وأربعين عاما ، بكتابة الدراما التي تؤولف في نظره «قمة المنحنى» والتي بدأ التفكير فيها أثناء تأليفه لمسرحية دانتون (١٩٠٠) تحتوى مسرحية «روبسيير» على أربع وعشرين لوحة .

الفصل الأول : اللوحة الأولى : (في منزل النجار دويلي حيث يقطن روبسيير) - ١٦ جرمينال . روبسيير ينتظر مرور المندوب الذي سيقود «دانتون» و«كامي ديمولان» إلى المقصلة . ويتلقى عبارة «إلى اللقاء قريبا» التي يقذفها دانتون في وجهه .

اللوحة الثانية : (في لجنة الأمن العام) - النقاش يدور بين أعضاء اللجنة حول التوجيه الذي ينبغي أن يعطى للثورة .

اللوحة الثالثة : (نفس المنظر السابق) - عملاء الدول الأجنبية يقومون بتخريب الثورة داخل اللجنة نفسها .

اللوحة الرابعة : (عند فوشيه) - ١٨ جرمينال ، فوشيه في أشد حالات الهياج يؤكد تصميمه على مقاومة روبسيير .

اللوحة الخامسة : (عند روبسيير) - روبسيير يطرد فوشيه .

اللوحة السادسة : (عند دويل) - تبادل الإطراء والغزل بين رؤساء اللجنة .

اللوحة السابعة : (في باليه - رويال) - بارا وفوشية وتاليان يجتهدون في تحويل الرأي ضد روبسيير .

الفصل الثاني : اللوحة الثامنة : (في قصر التويلري) . بمناسبة عيد الكائن الأعظم .
٢٠ بريريال - انتصار روبسيير .

اللوحة التاسعة : (في اللجنة) . - ٢٧ بريريال ، مشهد عنيف يقف فيه روبسيير وكوتون في مواجهة بيو - فارين وكارنو ، وفاديه ، وكولو .

اللوحة العاشرة : (في اللجنة)؛ تيرميدور ، سان جوست يؤكد على رغبته في الاحتفاظ ببقاء الثورة .

اللوحة الحادية عشرة : (على تلال مونمورنسي) . - ٧ تيرميدور ، تأملات روبسيير .

اللوحة الثانية عشرة : (في باحة إحدى العمارات) . - أعداء روبسيير يدبرون مؤامرة ما بعد غد .

اللوحة الثالثة عشرة : (أمام الستار المسدل) - بيو وكولو يقابلان بصيخات الاستهزاء عند دخولهما نادي اليعاقبة .

اللوحة الرابعة عشرة : (في نادي اليعاقبة) . - خطبة لروبسيير تقابل بتصفيق حاد .

اللوحة الخامسة عشرة : (في اللجنة) . - ليلة ٧ حتى ٨ تيرميدور ، مشادة عنيفة بين سان جوست وبقية الأعضاء . الشكل النهائي للخطة ما بعد غد .

اللوحة السادسة عشرة : (على درج فوشيه) . - «كوتون» يحاول إقناع كل من «كارييه» و«لوكوانتر» بأن فوشيه يخونهما .

اللوحة السابعة عشرة : (في اللجنة) صبيحة ٩ تيرميدور ، يهرع أعداء روبسيير إلى الجمعية العامة حين يعلمون أن سان جوست قد توجه إلى هناك مباشرة .

الفصل الثالث : اللوحة الثامنة عشرة : (في المؤتمر) . - جلسة ٩ تيرميدور ، كلمة سان

جوست التى يقاطعها بيو - فارين . الجمعية تطلق ضيحات الاستهجان فى وجه روبسيير منقادة فى ذلك إلى تاليان .

اللوحة التاسعة عشرة : (فى نفس اللحظة ، شرفة الجمهور فى المؤتمر) . - رد فعل الحاضرين فى اللحظة التى يتم فيها اعتقال روبسيير وأخيه ، وسان جوست وكوتون .

اللوحة العشرون : (فى ردهات المؤتمر) . - المعتقلون وسط الهياج العام .

اللوحة الحادية والعشرون : (ميدان الأوتيل دوفيل) . - مساء ٩ تيرميدور . الشعب المتأهب لإنقاذ روبسيير يتشبت شيئا فشيئا .

اللوحة الثانية والعشرون : (داخل الأوتيل دوفيل) - ليلة ٩ إلى ١٠ تيرميدور ، يتردد روبسيير فى توقيع النداء الموجه إلى الشعب . وصول قوات بارا .

اللوحة الثالثة والعشرون : (فى التويلرى) صبيحة ١٠ تيرميدور ، احتضار روبسيير وهديانه .

اللوحة الرابعة والعشرون : (ميدان الثورة) . - مساء ١٠ تيرميدور ، الجماهير تنطلق ساخطة حانقة على فلول البعاقبة .

ويلخص «رومان رولان» المأساة فى كلمات قلائل :

«ثلاثة أشهر ونصف تنقضى بين بداية المسرحية ونهايتها ، بين تنفيذ حكم الأعدام فى «دانتون» وتنفيذه فى «روبسيير» .

«والأشخاص جميعا الذين وضعتهم على المسرح» فيما عدا عصابة الجواسيس والمتآمرين الملكيين فى الخلفية ، وبعض المتفعين والمغامرين من أمثال بارا Barras - وهؤلاء القناصل الغلاظ الذين ينتمون إلى اللجنتين الكبيرتين ، وأولئك الممثلين للكونفانسيون فى الأقاليم - هؤلاء جميعا جمهوريون مخلصون ومتحمسون . وعقائدهم تتحالف مع مصلحتهم لإرغامهم جميعا على إنقاذ الجمهورية ، ذلك أن مصيرهم يرتبط بمصيرها ، وهم جميعا - حتى فوشيه - متفقون على التصويت على إعدام الملك ، ومع ذلك فإنهم سيحرصون على تحطيم صنعة أيديهم ، أعنى تحطيم الجمهورية . فقد استولت عليهم عواطفهم واستبد بهم غضبهم وشكوكهم ، بحيث وجدوا أنفسهم فى دوامة وهياج حقيقى لم يسمح لهم برؤية مواقع أقدامهم ، أو إلى أين يسرون ، بل إن هذه الدوامة ألفتهم فى أحضان الد أعداء الجمهورية ، وهنا قدرية لا عحيد عنها شبيهة بالقدرية التى وقع «أوديب» بين شباكها . وهنا نتذكر أيضا كلمة نابوليون :

«السياسة هى القدر الحديث» . ولم يستطع روبسيير رغم بصيرته الشاقبة ، كما لم

يستطع أعداؤه - أن يتلمص من حلقات الأفعوان وأحيانا ، وفي لحظات معدودة ، كان هؤلاء الرجال يلمحون ومضات تضيء لهم الهوة التي يتردون فيها ، فيتناهم الذعر ، ولكنهم لا يملكون التراجع . فضلا عن ذلك ، كانت خمسة أعوام متصلة من الثورة قد أنهكتهم ، وأرهقتهم من أمرهم عسرا . وكثيرون منهم أصابتهم أمراض خطيرة (رويسبير وكوتون) وزاد الطين بلة ، صيف عام ١٧٩٤ بصيفه القاتل الساحق ، أربعون يوما من الشمس المحرقة التي تذيب العقول . وآلاف من أخطار الموت التي يتعرضون لها يوميا : حروب خارجية ، حروب داخلية ، غزوات ، مؤامرات ، اغتيالات ، ارتياب متبادل ، مرض الشك ، وهذا الاضطهاد .

«بيد أنني لم أحاول في هذه المسرحية أن أصورهم في صورة مثالية ، ولم أوزع عليهم الأخطاء والمثالب ، إذ جعلتني أنا أيضا نفس الموجة الهائلة التي حملتهم . ورأيت إخلاص هؤلاء الرجال جميعا ، ذلك الإخلاص الذي تفانوا فيه وأفنوا أنفسهم ، وقدرية الثورات الرهيبة هي أنها لا تمثل زمنا معينا ، وإنما تمثل الأزمان جميعا وهذا ما حاولت التعبير عنه» .

ولنفحص أولا «الرسالة» الحقيقية التي تحملها هذه المسرحية إلى العالم .

يقول «سان جوست» لرفاقه : «إن هدفنا الجوهرى هو أن يكون الشعب سعيدا» . وهذا بالضبط هو ما يقصد إليه «رومان رولان» . إنه يكتب للشعب . ومن «روسو» احتفظ باهتمامه بالبسطاء من الناس الذين يكدحون دون أن تأخذ رأيهم في شيء ، الذين يجاربون ويموتون من أجلنا ، هؤلاء وحدهم هم أنقياء القلب . وقد تخيل «رومان رولان» أن رويسبير قد التقى - عشية سقوطه - بامرأة عجوز لا تعرف من الثورة إلا خطب أولئك السادة المزينين بالريش ، الذين وعدوا بتغيير وجه العالم . ومع ذلك ، ما زالت هي فقيرة كما كانت ، ولم يتفع بالثورة إلا الانتهازيون والمستغلون . أما رويسبير ، فقد كان يعمل من أجل الشعب ، فهو يقول :

«... وكما نريد أن نبني بهم - أى بالفقراء - الجمهورية ، فلا بد أن نبنيها لهم أيضا ! نحن نعرف أن أصدقاء الثورة الحقيقيين ، الذين أعطوها نفوسهم بلا حساب ، هم الفقراء والفلاحون ، وأولئك الذين كانوا ضحية الأغنياء !» .

ولم يكن سان جوست يفكر تفكيراً مختلفاً عن هذا عندما قال : «أنا أقول : سعادة الشعب أو الموت !» .

بيد أن الشعب ما زال في طفولته ، وثمة أناس يرون مصلحتهم في أن يذروا الشعب في جهالة الطفولة ، بل يعملون عامدين متعمدين على إفساد عقله ، ومن ثم لا يستطيع الشعب - إذا ترك لنفسه - أن يكتشف سعادته وحده ، وعلى بعض الرجال الممتازين أن يساعدوا الشعب على اكتشاف السبيل إلى هذه السعادة .. وهذه نغمة رئيسية في مسرح

«رومان رولان» ، مثلما كانت من الموضوعات الأثيرة لدى الكتاب والمفكرين الفرنسيين في القرن الثامن عشر .

«فالقدیس لويس» الذى يقود رفاقه نحو بيت المقدس ، يشعر أنه من المصطفين ، و«ايرت» يشعر أن القدر قد اختاره ليخلص بلاده من نير الطغيان ، و«رويسبير» يشعر أن عليه رسالة نحو الشعب ، و«رومان رولان» مثل أبطاله يشعر بهذا الشعور نفسه . وليس في هذا نوع من الأبوية الأرستقراطية من جانبه ، بل هو اعتقاد بأن العباقرة وأصحاب المواهب قد وكلت إليهم رسالة السمو بالآخرين والصعود بهم إلى مستوى لائق بالإنسان . بيد أن أصحاب المواهب من يستخدمون مواهبهم لخدمة أنفسهم لا لخدمة الشعب ، وأشد إجراما من هؤلاء ، أولئك الذين يملقون الشعب لاستعباده ، فهم «رعاة مزيفون» على الشعب أن يرتاب فيهم . وحب الشعب شيء آخر غير تملق الشعب ، فهذا نوع من «الغوغائية» ، وقد وضع «رومان رولان» على شفقي «رويسبير» ألفاظا قاسية تدين كل غوغائية . فإذا كان المجهود الذى بذله رويسبير للسمو بالشعب قد باء بالفشل ، فذلك لأن الشعب يخدع نفسه عن احتياجاته الحقيقية : وفي المسرحية يقول «سان جوست» هذه العبارة المشحونة بالتأنيب :

«ينبغي أن نجرؤ على إنقاذ الناس على الرغم منهم» .

فالشعب إذا ترك لنفسه لن يكون أكثر من قطيع الماشية . وحين تخلصت الأمة الفرنسية من رويسبير ذلك الطاغية الذى أراد أن ينقذ الشعب على الرغم منه - لم يعد ثمة ما يحول بينها وبين التردى في هوة الحيوانية والحماقة والفسوق .

وربما لا توجد في تاريخ المسرح صفحة أشد تأثيرا في النفس من اللوحة التى تنطلق فيها عرائز الجماهير على سجيته عقب تنفيذ حكم الإعدام في رويسبير ، ولا وجود لصفحة تدان فيها عرائز الجماهير كما تدان في تلك الصفحة . فالشعب الذى ضحى رويسبير من أجله بكل شيء ، يستهزئ به الآن في غباء لا نظير له ، ويصدق كل ما أشيع عنه من فضائح سخيفة لا يصدقها العقل (مثل إعراسه بمائتين أو ثلاثمائة امرأة عارية ا) ، ويتهمه بالخيانة لأنه وجد إلى جانبه حقيقة تحمل هذه العبارة : «إلى العاهل العظيم» (وكانت هذه علامة مسجلة لبائع عطور ا) .

إذا أراد الشعب أن يكون سيدا ، فلا بد له من أوصياء ، وإذا لم يكن له زعيم ، لم يعد قادرا على مقاومة ضروب الدناءة والانحطاط . بيد أن زعماءه ، والأوصياء عليه ، ينبغي عليهم أن يتخلوا عن كل شيء في سبيل إنجاز رسالتهم ، كما فعل «رويسبير» ، إنهم يأتون

«مرضى ، ترهقهم المتاعب ، بل تفرسهم الحمى لخوض الصراع ضد السوق والدهماء الذين يريدون تضليل الشعب» .

يقول روبسبير : إذا قادتني الثورة إلى تعاساتك (يقصد تعاسات جان - جاك روس) - فإنني أباركها . . . أنا لا أخشى أبداً جحود الناس ، وما يعتمل في نفوسهم من شر ، إذا كنت على وعي راسخ بأنني أردت دائماً ما فيه خيرهم» .

لا بد من السير حتى النهاية ، . . حتى المقصلة . ثمة حمى تدفع مثل هؤلاء الرجال إلى الإسراع بتحقيق رسالتهم ، لا يسانداهم إلا الإيمان . والإيمان شيء ضروري لا غنى عنه لرومان رولان ، والتعاسة الكبرى والشقاء الأعظم الذي يمكن أن يحيق بالإنسان هو ألا يؤمن بشيء . ففي «لعبة الحب والموت» نرى أن أشد الشخصيات شقاء هي «صوفي دي كورفوازييه» التي تشك في الثورة ، فتسأله قائلة : « . . أنا أقول إنني أمقت هذا الإيمان . . . » .

وما نفرد» الذي يصاحب «القديس لويس» إلى الأراضي المقدسة دون أن يشاطره تطلعاته وأمانيه ينفجر حانقا :

«إنهم يؤمنون بكل شيء ، إنهم مجانين . . . الإيمان ؟ أنت متأكد من إيمانك ؟ وكيف تصل إلى هذا التأكيد ؟ أخبرني بما ينبغي أن يقال ، وسأقوله أنا أيضا . . أمرني الراهب أن أردد أربعين مرة هذا الورد ، دون أن أفكر في شيء آخر ، ولكنني لا أدري ماذا أصابني ، فانا لا أستطيع» .

وهؤلاء الذين لا يعرفون الإيمان هم أشد الناس خطرا ، إنهم يجهضون أنبل المحاولات وأشرفها : فوشيه وتاليان انحرفا وأفسدا الثورة ، ونجح مانفريد في أن يشطر جيش الصليبيين إلى معسكرين متعادين ، ويحطم جراهام في «سيأتي الوقت» ما يقوله به لورد كليفورد من تهدة لسكان جنوب أفريقيا ، في لحظة واحدة .

وكل خطأ ، وكل تطرف ، يستحق العفو إذا كان ثمرة إيمان حقيقي : سواء أكان مذابح الأرهاب ، أو الغزو الأحق للأراضي المقدسة . وقد يتغير موضوع الإيمان ، فيكون الله مرة ، أو الإنسان مرة أخرى .

ليا : ألك إيمان ؟

ايرت : إن لي روحا مشتعلة بالإيمان .

ليا : ليس هذا عصر الحروب الصليبية .

ايرت : لم يعد الله هو الذي أؤمن به .

ليا : بمن إذن ؟

ايرت : بالإنسان .

إن الشعلة التي تلتهم «المؤمن» تحترق بشدة ، والواجبات التي يضطلع بها ملحة ، حتى ليتمنى أحيانا - مثل دانتون - أن يصبح حيوانا أصم :

«أوه ! أن يكون الإنسان بهيما ! بهيما طيبا صريحا ، لا يطلب إلا أن يحب الآخرين ، على شرط أن يتركوا له مكانا تحت الشمس» .

وينبغي ألا يعيش الشخص «المضطقى» في الأوهام ، وهو يشاهد دائما بعيني رأسه انهيار عمله . ينبغي عليه أن يتعذب من أجل رسالته ، وألا ينتظر في النهاية إلا الاخفاق .

أبطال «رومان رولان» يفشلون فشلا ذريعا محزنا . «ايرت» يتتحر ، فهذه هي الطريقة الوحيدة الباقية له ليكون «حرا» ، «القديس لويس» يموت دون أمل في بلوغ نهاية رحلته . «دويرون» الضابط الشريف يعدم رميا بالرصاص ظلما وعدوانا : «دانتون» و«روسيبيير» ، و«كامي ديمولان» يسحقهم غضب الشعب دون وجه حق . و«انتصار العقل» عريضة مقرزة للسكاري والبغايا .

المنتصرون هم الانتهازيون والوصوليون الذين يمارسون الخداع : فوشيه ، بارا ، جراهام ، كلهم يتصرون ، والأدهى من ذلك أنهم يبدون بمظهر «الأصدقاء» الحقيقيين للشعب» .

وهنا ، يدخل دور الإيمان . هذه الاخفاقات ليست إلا إخفاقات ظاهرية ، فهي تمهد لنجاح يأتي متأخرا جدا ، وربما استغرق مجيئه عدة قرون . وأيا كان الأمر ، فإن هؤلاء الذين مهدوا له لا يشاهدونه :

«كلا . . لن نرى بأعيننا أرض الميعاد ، ولكن ، ألا يكفي أن تعرف أين هي ، وأن تشير إلى الطريق ؟ وسيأتي آخرون ، أكثر شباه ، ليواصلوا الطريق الذي انقطع . وتحق الذين نرتبط بالساعة الحاضرة ، فليكن عزائنا فيهم .» (لعبة الحب والموت .)

ويرفض «القديس لويس» الهزيمة قائلا :

«انظر هذا الشعب الذي يصعد نحو الرب ، ألم أتجح في انتزاع كل فكرة قاتية منه.»

وهو جو Hugot الذي يشاهد الأفراح الهوجاء في «انتصار العقل» يجد في إيمانه من القوة ما يكفيهِ للتنبؤ ، وعينه مفتوحتان «بأن هذا العقل الفظ هو صورة لما سيسود العالم ذات يوم .» ولا يتعجب رفيقه «فابر» من انطلاق الغرائز المنحطة : ذلك أن الرؤوس كانت أضعف من احتمال «خمر العقل القوية» . المهم ، هو أن إلها يتحرك فيهم ! هذا الحشد البشري هو الأداة العمياء في يد الضرورة : فلنعبد الاله . ولنسجد له .

هذه هي الكلمة الأخيرة لمسرح الشعب . والعجيب أنه لا يخاطب الجماهير بقدر ما يخاطب تلك الحفنة الضئيلة من الرجال الممتازين الذين ينبغي أن يقودوا الشعب . إن «رومان رولان» يحب الشعب ، ويراه طيبا جديرا بالحب ، ولكنه في الوقت نفسه جحود متقلب بصورة وحشية . وقد أراد «رومان رولان» أن يبلغ الشعب برسائله ، بيد أن الشعب لم يستجب له ، ولم يدرك هذا المسرح الموجه إليه إلا في عناء ومشقة شديدين . والمصير الذي لقيه مسرح «رومان رولان» أشبه بمصير «سان جوست» ، كان إنسانا شاخصا إلى المستقبل ، قد ألقى مرساته فيه . وتشاؤمه من الحاضر كان تفاؤلا آجلا ، يستحق الدفع في المستقبل البعيد .

٤ - تقويم عام

حين يلقي المرء نظرة شاملة على مسرح «رومان رولان» ، يتبادر إلى الذهن على الفور هذا السؤال : إذا كانت هذه رسالة مسرح «رومان رولان» فلماذا لم ينجح هذا المسرح ؟ لماذا لا تعرض مسرحياته على مسارح الدول المختلفة ؟ أو باختصار : لماذا لم يكتب الخلود لهذا المسرح ؟

الواقع أنه لا تثريب على «الرسالة» التي يحملها هذا المسرح إلى الناس ، وإنما يكمن العيب في «الشكل» الذي نُحْمَل به إلى الجماهير .

والدائرة المتأنية لمسرحية «رويسبير» التي كتبها «رومان رولان» في أوج نضجه تكشف لنا عن نفس العيوب التي نلمسها في مسرح «رومان رولان» كله ، والتي يمكن أن نجعلها في أن هذا المسرح لا يفي بمطالب العمل المسرحي ومقتضياته .

ولا يتعلق الأمر طبعاً بالحرية التي يسمح بها «رومان رولان» لنفسه إزاء «الحقيقة» التاريخية ، فإن أحدا لا ينكر عليه حقه فيها ، فمن حق أي كاتب مسرحي أن يطوع المادة التاريخية التي يستخدمها لأغراضه ، وإنما يتعلق الأمر بأخطاء أفدح من ذلك كثيرا ، هي الأخطاء التي تتصل ببناء المسرحية نفسها .

فالشخصيات في مسرحياته جميعا ، تفتقر إلى الحياة ، من ثم فإنها لا تملك التأثير على المتفرج أو القارئ ، ويبعد وواضحا أنها تنطلق بالأقوال التي يلقيها لها المؤلف ، وأنها تؤدي الدور الذي يعهد به إليها ، ثم تنسحب على الفور . وعلى هذا النحو تكون الشخصيات فقرات مختلفة في بحث سياسي أخلاقي . انظر مثلا اللوحة الثانية من الفصل الأول في مسرحية «رويسبير» ، إنها تصور إحدى جلسات لجنة الأمن القومي . هذه اللوحة بأكملها ليست إلا مناقشة طويلة عن التوجيه الذي يجب أن يعطى للثورة : أترك للانبياء وسط

أحقاد وفضائح أولئك الذين يوجهونها ؟ (هذا هو السؤال الذى يثيره سان جوست) ،
أتلجأ إلى شخصية من شخصيات العهد القديم لتنظيم الصفوف ؟ (رأى كارنو) أينبغى
الضرب وسط الشعب نفسه على العمال والصناع الذين يكسبون بهذه المزايدة الغوغائية ؟
(رأى رويسبير) ، ألا يؤدى قمع الفوضى إلى ديكتاتورية عسكرية ؟ (فكرة بيو - فارين) .

إن تصوير الأمور فى خطوط إجمالية والابتعاد عن التفاصيل الدقيقة ، يعرض الكاتب
المسرحى لخطر خلق «تجريدات» لا شخصيات حية . والبطل فى مسرح «رومان رولان»
ليس إنسانا متقلبا تتنازعه الأهواء والعواطف المختلفة ، بل هو «قطعة واحدة» إن صح هذا
التعبير ، إنه يجسد فكرة أو طبقة اجتماعية ، ولكنه لا يعيش حياته الخاصة إلا نادرا .

هذا العيب الأساسى قائم فى كل مسرحيات «رومان رولان» . فى «أعياد الفصح
المزهرة» التى تدور حوادثها سنة ١٧٧٤ ، يصور أصحاب الامتيازات فى نظام الحكم القديم
الذين يرفضون الاعتراف بضرورة التغيير ، بقرب انهيار نظام النبلاء . ولتصوير هذه
الحالة ، تمثل كل شخصية نمطا أو عينة من المجتمع حينذاك : الأمير كورتنى يجسد
الارستقراطية المتعالية التى لا تبالى بشيء وإن تكن الشيخوخة قد دبّت فى مفاصلها ، وابنه
الكونت دافالون D'Avallon من صنف مختلف قليلا ، إنه شاب متعجرف من أنصار
السلطة الملكية المطلقة التى لا تخضع للقوانين نفسها ، وهو يعارض شقيقه غير الشرعى
«الشيغالييه دى ترى» ، الليبرالى الشبيه بأولئك الذين هلموا لليلة الرابع من أغسطس .
وهؤلاء الممثلون المختلفون لطبقة النبلاء يصطدمون عند «ماتيو» المحامى ، الرجل الصاعد
الذى يرفض ما تقوم به طبقة النبلاء ، وينكر الظلم السائد فى كل مكان . إنه النمط الذى
سيصبح عضوا فى لجنة الأمن العام نوعا ما . وفى أسفل السلم «بوبلان» البورجوازي الدنىء
المدعور الذى ينقاد للثورة لأنه سلبى وإمعة . هؤلاء جميعا ليسوا بشخصيات درامية ،
ولكنهم أشبه بالصور التى تظال عنها فى كتب التاريخ المدرسية فى تلك الصفحة التقليدية التى
تسبق تاريخ الثورة تحت عنوان «الحالة فى فرنسا سنة ١٧٨٩» .

وفى مسرحية «ايرت» لاه تجسد الشخصيات أنماطا اجتماعية ، وإنما تجسد آراء مختلفة
تدور حول الموضوع الرئيسى . و«ايرت» الأمير الشاب الذى يعاهد نفسه على تحرير بلاده
يجسد «الإيمان» «بالمستقبل» والولاء للوطن . أنه ليس بطلا دراميا ، ولكنه مثلا أو «حكمة»
أصبحت رجلا . ومن حوله شخصيات أخرى تصور مواقف معينة فحسب .

هذه الشخصيات جميعا تفتقر إلى التفصيلات والاختلافات الدقيقة ، والمتناقضات
الحميمة والتقلبات ، إنها لا تعرف التطور ، فهى تخرج من يد صانعها إما خيرة ، وإما
شريرة ، فهى أشبه بشخصيات «الحواديت» ، وعلى هذا فإنها لا يمكن أن تؤثر تأثيرا مقنعا
على المشاهدين فى المسرح .

وقد رأينا أن «رومان رولان» في عرضه لمبادئه الجمالية لمسرح الشعب ، يرفض أن تكون المسرحية عبارة عن دراسة سيكلوجية ، ومن ثم فقد جاء مسرحه تطبيقا غلصا لهذا المبدأ ، فهو يضع شخصياته بصورة مجملة في ملاحظها العريضة دون أية تفاصيل دقيقة . فهل يمكن أن تكون «حقيقة الإنسان التي يحرص «رومان رولان» على تقديمها للشعب - على هذا النحو؟ من الأوهام الكبيرة أن نجعل الجمهور يعتقد أن الكائن البشري كتلة دماء ، وأن الفضيلة توجد دائما في جانب واحد دون الآخر .

ولكن كيف تتقدم الحركة المسرحية إذا افتقرت الشخصيات إلى الحياة وإلى التطور والنماء ؟ الحركة في مسرح «رومان رولان» ، وفي مسرحية كمسرحية روبسبير مثلا - ليست حركة درامية بحال من الأحوال - بل إنها تتألف من تعاقب لوحات ، فهي أشبه بالصور المتحركة في الفانوس السحري أو هي «رؤى» تتمثل لروبسبير المحتضر :

«عندئذ ، يظلم المشهد بغيمة حمراء ، ثم صفراء ، تنوب في متصفها عن الصورة الحقيقية ، صورة على الشاشة للمشهد نفسه : روبسبير نائم على الطاولة ...» (١) .

قد يكون «رومان رولان» مؤرخا عظيما ، أو روائيا عظيما ، ولكنه ليس بكل تأكيد «رجل مسرح» . كانت رغبته في التجديد قوية حقا ، ولكنه لم يكن يملك العبقرية المسرحية التي تحول كل شيء يلمسه إلى عمل درامي ، وبالتالي تفرض التجديدات التي ينادى بها فرضا على المشاهد . ونظرة واحدة إلى الحوار في مسرحياته تكفى لبيان ما نقول . ولو أن كاتبها حقيقيا من كتاب المسرح اعتنق نظريات «رومان رولان» لتحولت في يديه إلى مسرح حقيقي ، ولا استطاع أن يتجنب الفشل : بساطة الحركة لا تصبح جفافا أو سذاجة ، التمسك بسيكلوجية غير معقدة ما كانت تمنع الشخصيات من الحياة ، الرغبة في «السمو بالعقل» لا تتحول إلى مواظمة مملة مثيرة للضجر .

ولو أن «رومان رولان» سلك الدروب القديمة للمسرح التقليدي ، وتخلّى عن تجديدهات عرف مسرحه شيئا من النجاح ، ففي مسرحية «لعبة الحب والموت» (التي يحاول فيها النائب الجيروندي الهرب من حكم الأعدام ، وبخاصة في مسرحية «سيأتي الوقت» التي تتناول حرب الترنسفال حين يصل الماريشال كليفوردي إلى أن الحرب التي يقودها جائرة لا إنسانية) نرى حبكة مسرحية متماسكة ، وأبطالا متحمسين متناقضين مثل كليفوردي ، والواقع أن هاتين المسرحيتين تكشفان عن حسن درامي حقيقي لم يعمل «رومان رولان» على تنميته والإفادة منه .

(١) الترجمة العربية لمسرحية «روبسبير» ، من سلسلة من «المسرح العالمي» .

ومهما يكن من أمر ، فإن مسرح «رومان رولان» لا يعدم في الوقت الحاضر من يجذبه ، فرجال المسرح الروسى من أمثال مايرهولد Meyerhold وتيروف Tairoff - يؤكدون رغبتهم في استبعاد كل تحليل للعواطف ، ولا يرون ما يحول دون خلق شخصيات تجسد أفكارا ، والواقع أن دولا كالاتحاد السوفيتى وتشيكوسلوفاكيا يشجعان «المسرح الشعبى» كما تصوره «رومان رولان» ، ولهذا فإن مسرحياته وخاصة مسرحية «١٤ يوليو» و«روبسبير» - مازالت تعرض بين حين وآخر في هاتين الدولتين .

وجدير بالذكر أن «رومان رولان» قد اعترف ضمنا عام ١٩٤٤ - أى قبل وفاته بشهور - باخفاق مسرحه في نقد كتبه لمسرحية بيجى «سر الإحسان» Le Mystere de la charite ، إذ يقول :

هذه هي المعجزة ، ففي بداية القرن العشرين الذى تحدث كثيرا عن فن الشعب دون أن يصل إلى تحقيقه ، قد شاهد ما تعهد به متحققا بصورة لم يكن يتصورها ، أعنى بغريزة بيجى غير المتعقلة «العنيدة» .

وهنا يلمس «رومان رولان» نقطة الضعف الأساسية في مسرحه كله ، أعنى شدة «تعقله» ، ذلك أن موهبته المسرحية لم تكن تلقائية قط . وكان يريد أن «يكون» رجل مسرح .

ومهما يكن من أمر ، فإن تطور «المسرح الشعبى» كفيل بتصحيح وإكمال المحاولات الجريئة التى قام بها «رومان رولان» . وربما «سيأتى الوقت» الذى يحاول فيه كتاب آخرون السير في الطريق الذى «يمده» «رومان رولان» .

محتويات الكتاب

أولا : دراسات في الفلسفة	٣
١ - الإيمان الفلسفي عند كارل يسيرز	٥
٢ - مدخل إلى فلسفة الدين	١٥
٣ - النغرى في مواقفه ومخاطباته	٢٢
٤ - موقف د. زكى نجيب محمود من التراث	٣٢
٥ - أزمة العلم في العصر الحديث	٥٧
ثانيا : دراسات في علم النفس	٦٧
٦ - نظريات كارن هورنى في التحليل النفسى	٦٩
٧ - فن الحب عند إريك فروم	٧٨
ثالثا : دراسات في المسرح	٨٧
٨ - مسرح جبرييل مارسيل	٨٩
٩ - مسرح جان كوكتو	١٥٥
١٠ - مسرح رومان رولان	١٩٧

رقم الايداع بدار الكتب ٨٤/٤٦٥٠

ISBN ٩٧٧ - ٠١ - ٠٤٤٧ - ٧

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

هل يمكن ان تكون للدين فلسفة ؟ وهل يمكن ان يكتب تاريخ الفلسفة من وجهة نظر دينية ؟ لم يعد ثمة شك في ان الدين اسبق من الفلسفة من الوجهتين المنطقية والتاريخية على السواء . وهذه حقيقة تشيها دراسة الحضارات القديمة . ودراسة الشعوب البدائية . بيد ان نشأة فلسفة الدين ترجع الى العصر الحديث . وبالذات الى اتاع الفيلسوف الالماني هوسرل الذي وضع منهج الظاهريات . والدراسة الى جعلها المؤلف عنوانا لهذا الكتاب محاول ان يرسم الخطوط العريضة لتاريخ الفلسفة من وجهة نظر دينية . ولكنها تنتقد المنهج الظاهري من حيث انه يزحل الحكم . ويتعد عن كل تقويم . ذلك ان المشكلة الدينية بالذات لا تختمل هذا المنهج الوصفي الناقص . ولان مهمة الفيلسوف هي الحكم ولا يمكن ان تفصل دراسة الدين عن الحكم على ما يتضمنه الدين من قيم

رائى كاتب هذا المدخل ان فلسفة الدين يضم الكتاب تسع دراسات اخرى . منها ست دراسات في الفلسفة وعلم النفس وثلاث دراسات في المسرح وفي الامكان الفلسفي عند كارل يوسرل . يتصدى المؤلف لنفسه هذا المصطلح الجديد للفلسفة من كبار الوجوديين المعاصرين . كما يعرض المؤلف في ازمة العلم في العصر الحديث الى تشخيص هذه الازمة بكل ابعادها . وإلى توضيح التحولات الى طرأت على مفهوم العلم في عصرنا هذا . وفي مقال موقف الدكتور في حب محمود من التراث . يتناول المؤلف موقف المفكر المصري الكبير من مشكلة التراث . وما عليه .

ويحتوي الكتاب على دراسات لكل من النعري . دارك فروم . وكارل هورني . وجيريل مارسل . وجان بول سارتر . ورومان رولان . وهي جميعا دراسات تلقي اصواء على الوضع الانساني بصفة عامة . وعلى وضع الانسان المعاصر بصفة خاصة

